AP

PAPELES DE SON ARMADANS

Año VI — Tomo XXI. Núm. LXII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
PERIODICAL READING ROOM

Danza de las gigantas amorosas.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

Edmund L. King: *Gabriel Miró y «el mundo según es».*

Alberto Sartoris: *Urbanismo y artes plásticas.*

EL HONDERO

Rafael León: *¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto?*

YUNQUE DE TINTA FRESCA

Rodrigo A. Molina: *Observaciones sobre «Muertes de perro».*

EL RELOJ DE LAS EPÍSTOLAS

Jean Camp: *Carta a C. J. C.* Miguel de Unamuno: *Una carta inédita.*

•

TRIBUNAL DEL VIENTO. LA ATALAYA Y EL MAPA

Madrid - Palma de Mallorca
Mayo, MCMLXI

PAPELES DE SON ARMADANS

REVISTA MENSUAL

Director:

Camilo José Cela

Subdirector:

José María Llompart

Secretario:

Jorge C. Trulock

Gerente:

Fernando Sánchez-Monge

Administrador:

Miguel Nicolau

Redacción y Administración:
José Villalonga, 87
Palma de Mallorca

ÍNDICE DEL PRESENTE NÚMERO:

Págs.

Danza de las gigantas amorosas 115

Edmund L. King: *Gabriel Miró y «el mundo según es»*. 121

Alberto Sartoris: *Urbanismo y artes plásticas* 143

Rafael León: *¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto?* 163

Rodrigo A. Molina: *Observaciones sobre «Muertes de perro»* 179

Jean Camp: *Carta a C. J C.* 211

Miguel de Unamuno: *Una carta inédita* 212

Tribunal del viento . . . 215

La atalaya y el mapa . . xxv

Xilografías de la colección Carreras, de Gerona

DISTRIBUCIÓN EXCLUSIVA PARA LIBRERÍAS:

Cataluña: *Distribuciones Ánfora Barbará, 13. Barcelona.*

Resto de España: *Editorial Gredos Benito Gutiérrez, 26. Madrid.*

LOS PAPELES DE SON ARMADANS, *LXII*

Madrid - Palma de Mallorca

Mayo, MCMLXI

Se han tirado aparte cincuenta ejemplares sobre papel de hilo verjurado Vilaseca, numerados y con el nombre del suscriptor impreso.

Depósito Legal. P. M. 7.-1958.

Imprenta Mossèn Alcover. - Calatrava, 68. - Palma de Mallorca

PAPELES DE SON ARMADANS

Año VI Tomo XXI. Núm. LXII

Revista mensual dirigida por Camilo José Cela

Danza de las gigantas amorosas

Pintiquinestra, reina de Sobradisa y coima (algunos dicen que esposa) de Perión de Gaula, empezó a arder a manos de curas y barberos, hace ya muchos años, para escarmiento de todos y purgación de sus numerosos pecados nefandos.

–Pues vayan todos al corral –dijo el cura–, que a trueco de quemar a la reina Pintiquinestra y al pastor Darinel y a sus églogas y a las endiabladas y revueltas razones de su autor, quemara con ellos al padre que me engendró si anduviera en figura de caballero andante. (Quijote, Parte 1.ª, Cap. VI.)

Hubo otra Pintiquinestra, más bien tortillera, reina de las amazonas y socorredora de herejes, sobre la que muy escasas noticias nos da la historia. Quizás fuera mejor.

Pintiquinestra de Sobradisa, en la caldera de Pedro Botero en la que aún arde, muestra muy rara conducta y se enseña, en cueros y en contra del reglamento,

rodeada de una corte de diez y seis gigantas amorosas, a saber:

1, Carajareña, hermana putativa del virtuoso caballero Esplandián, tiene un ojo a la virulé y cría berros en el ombligo; se da al aguardiente y conoce las reglas del ritmo, que después no observa.

2, Cantibagasa canta, con voz melodiosa, las hazañas de Palmerín de Inglaterra, garzón que la preñó del planeta Saturno, tierra en la que todos los gatos son gris perla y no hay ninguno pardo.

3 y 4, Burraqueña y Pinticallonca, las mellizas, son viudas de Florisel de Niquea y del doncel Esferamundi, ambos de profesión poetas bucólicos. Burraqueña, que tiene la demoníaca y poco usual facultad de colarse de rondón en los cuerpos ajenos, anduvo por Ibiza embutida en las carnes de la famosa señorita Pamella Kilderkin, Miss Valdepeñas 1920, y es fama que abandonó la isla sin pagar la fonda. Pinticallonca, en cambio, es más seria y solvente.

5, Gilcapulina, como su nombre indica, es inflagaitas, tímida y asexuada; vive del aire y se pasa temporadas enteras llorando y suspirando. Se trata de una giganta de escasas facultades.

6, Ciscurrutaca no arde, si bien tiene el cuerpo todo cubierto de ampollas. Ciscurrutaca fue novia del mozo Belianís, que dio la espantada a tiempo, y bebe ojén sin descanso: como un banderillero. Tiene gracia y simpatía y juega al chamelo como nadie.

7, Patachai toca «Torna a Sorrento» con el clítoris.

8, Pelagrofa o Peligrofa (que hay dudas) practica

la pesca submarina y ensarta peces condenados de las profundidades del aceite hirviendo. Tuvo amores con el paladín Olivante de Laura, príncipe de Macedonia, y ladra como el chacal y aun mejor.

9 y 10, Blondipencuria y Lumiloba nacieron siamesas (esto es: pegadas por la espalda) pero pudieron ser intervenidas a tiempo y libraron. Blondipencuria se tiñe el pelo con rayos de sol, pero Lumiloba, que es menos mañosa, tiene que conformarse con hacer penitencia. Lumiloba es muy resignada y, lejos de envidiar a Blondipencuria, la admira y la respeta.

11, Colipoterra fue cantada por el fraile que a Britania llamó desleal isla maldita (Cancionero General, Amberes, 1557). Está muy orgullosa de su cronista, aunque le hubiera preferido menos a punto que Sant Hilario y más casto que fray Alonso, el carmelita, y que el trinitario fray Treze.

12, Marmondaria es muy retraída y lleva tatuada sobre el corazón la efigie del padrecito Onán.

13, Zamarratronga nació en Zamarramala, provincia de Segovia, y vivió largos años en el inhóspito despoblado de Zamarrillas, provincia de Cáceres. Zamarreada por las circunstancias, igual que un corderuelo en la boca del lobo, Zamarratronga crió muy mala leche. Como es de sentido, paga en las hondas y bochornosas simas del averno, los desmanes a que su mala leche le empujó. Díganlo –en su amarga y mal llevada desgracia– el Tonto de Coria, a quien capó por echárselas de chistosa, y el amador Rogel, al que puso los cuernos para dar que hablar y nada más que para dar que hablar.

14, Palpatusona fue aya del niño Platir, hijo del emperador Primaleón; la echaron porque lo dormía al gas, para escaparse con los soldados de Florismarte o Felixmarte de Hircania, todos altos y buenos mozos como artilleros.

15, Prietivulpeja es tan renegrida que ni el sabio Merlín la pudo blanquear. El rey Paymón, demonio que monta en dromedario y tiene cara de mujer, la protege y le da aceite virgen en las quemaduras.

y 16. Virgodaifa, a la que algunos cronistas (por ejemplo Malón de Chaide y el obispo Guevara) llaman Palolea de Puente-Genil, fue nuera del conocido hereje Leandro el Bel, de quien se dice que tuvo tres mellizos: Odo, Joel y Puto, jóvenes que hacían el amor, sobre la verde yerba de las praderas, con las florecillas de pintados colores.

La gente, por entenderse, llama pintiquinestras a las diez y seis amorosas gigantas de la corte de Pintiquinestra de Sobradisa. En el Reino de los Infiernos, las pintiquinestras de la reina, que se pasan los días y las noches cantando y bailando, gozan de mucha consideración.

C. J. C.

EL TALLER DE LOS RAZONAMIENTOS

EDMUND L. KING:

Gabriel Miró y «el mundo según es»

•

ALBERTO SARTORIS:

Urbanismo y artes plásticas

Gabriel Miró y «el mundo según es»

1. *Miró y sus contemporáneos*

En 1908 vino a Madrid Gabriel Miró, y en esta ocasión, los madrileños iban a darse cuenta de su presencia por primera vez. Venía a recibir el premio otorgado a su novelita *Nómada,* y Eugenio d'Ors se refirió a ello con frases sarcásticas en una de sus crónicas:

> «[Este premio] no significa nada malo: es un accidente que puede pasarle a cualquiera. El premio le valió una hora de popularidad. Fuése Miró a Madrid. Se publicó profusamente su fotografía. El 'Trust' se comprometió a admitirle seis artículos mensuales. Se le ofreció un banquete: los badulaques quedaron maravillados al ver cómo el escritor comía el arroz con cuchara. Después... después la gente se fue desilusionando al ver que, aparte de esta manera de comer el arroz, ese hombre 'no tenía nada de particular'. Ninguna singularidad, ninguna nota pintoresca supo mantener a su favor despierta la curiosidad de la villa y corte. Miró no era un escritor fecundo. No escribía para el teatro. No era ni tan solamente un pederasta. (*Diario de Alicante,* 8 abril 1911; versión catalana en la *Veu de Catalunya,* 15 marzo 1911.)»

A medio siglo de distancia, las intencionadas observaciones de *Xenius* ofrecen bastante sentido para quienes están familiarizados con la obra de Miró. Comencemos por analizar ciertos detalles en el texto transcrito: el jurado (el concurso había sido organizado por *El Cuento Semanal*) estaba compuesto por Baroja, Felipe Trigo, Valle-Inclán y, en calidad de director de aquella revista, Eduardo Zamacois. Al banquete de rigor asistieron, entre otros muchos, Benavente, Linares Rivas, los Quintero, Martínez Sierra, Felipe Trigo, Villaespesa (V. Ramos, *Vida y obra de Gabriel Miró,* 1955, p. 120.) Notamos, en cambio, la falta de Azorín, Maeztu y Antonio Machado (claro que estos dos últimos, lo mismo que Unamuno, no solían hallarse en Madrid). Es decir, que por los motivos que fueran, de la llamada Generación del 98 sólo figuraron allá Baroja y Valle-Inclán, en tanto que se hallaban presentes escritores muy populares a la sazón, aunque de escaso relieve. Ni entonces, ni más tarde, las figuras mayores de aquella «Generación» consideraron a Miró como uno de los suyos. Sobre los motivos de tal alejamiento querría ahora decir unas palabras.

2. *Formación literaria de Miró*

Ha sido justamente notado que Miró leía de joven, con especial predilección, las obras de Santa Teresa y de otros escritores religiosos del siglo XVI. En la propuesta presentada a la Real Academia Española, en apoyo de la

candidatura de Miró, por Palacio Valdés, Ricardo León y Azorín, se dice que

> «De Santa Teresa procede la prosa límpida y exacta de Miró. La gran mujer de Ávila es quien, predominantemente, ha marcado su sello en el estilo del escritor levantino. De Santa Teresa ha extraído, en gran parte, su vocabulario psicológico Gabriel Miró. Y en cuanto a lo material, a la realidad cuotidiana, tiene el novelista, por todo lo que rodea, la misma viva simpatía, el mismo amor que alentaba en la autora de *Las Moradas*». (El texto completo está reproducido por Ramos, ob. cit., págs. 334-335.)

Los anteriores juicios tal vez no sean completamente exactos. El estilo de Teresa de Jesús, laxo de sintaxis y lleno de anacolutos, no es siempre «límpido y exacto» —su encanto deriva de otros motivos. La limpidez y la exactitud de la prosa de Miró son peculiares de éste, y proceden de afanes artísticos ajenos a la santa de Ávila. En cuanto al «vocabulario psicológico», sería preciso analizar este punto con mayor precisión. No obstante todo lo cual, el juicio de los citados académicos es en general correcto, y podría apoyarse en datos biográficos y bibliográficos. Miró adquirió la «Biblioteca de Autores Españoles» en 1900. De ella leía trozos a un amigo ciego, don Francisco Figueras Pacheco, quien aún lo recuerda. Los tomos de esta colección, por otra parte, revelan huellas de haber sido muy usados por Miró,

especialmente los dos en que se hallan las obras teresianas; están llenos de subrayados y de anotaciones, según pude observar por mí mismo en casa de la familia de Miró. Éste no aprendería en la santa a precisar su estilo, pero sí a cultivar la propia espontaneidad, a ser fiel a lo sentido acerca de este y del otro mundo, a complacerse en morar morosamente en lo recóndito del alma.

***

Poco, en cambio, leía Miró de los escritores de la llamada Generación del 98 —salvo en un caso excepcional y al que luego he de referirme. Claro está que todos ellos leían mucho a quienes les habían precedido; sólo que los del 98 —diríamos exagerando algo—, los leían para desestimarlos, y así afirmarse a sí mismos. Al joven Miró, por el contrario, le eran familiares Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Alarcón, Galdós, Pereda, Clarín y Valera. Recomendaba a sus hijas, muy especialmente, la lectura de Bécquer y de Valera. ¿Veía en Bécquer al poeta angustiado por nunca hallar la justa palabra para sus visiones? ¿Admiraba en Valera al amigo de la nueva poesía, al adalid y al profeta español de la doctrina del arte por el arte?

Al dorso de la portada del ejemplar de *Pepita Jiménez* que perteneció a Miró, hay un retrato de don Juan Valera; y debajo, en letra del Miró aún joven, se encuentra esta exclamación: «¡Bendito seas!». Varios motivos había para tan ingenua espontaneidad: admiración por la obra, creencia de que la estética de Valera le serviría de sostén;

gratitud por la buena acogida que dispensó Valera a *La mujer de Ojeda*, la primera obra de Miró de alguna extensión, publicada por él en 1901. En esta obra se imita la forma epistolar de *Pepita Jiménez*, y también el estilo pulido y correctísimo, sin gran acento personal, de don Juan Valera. La doctrina estética expresada en la dedicatoria de *Juanita la Larga* al marqués de la Vega de Armijo, debió encantar a Miró:

> «No sé si este libro es novela o no. Le he escrito con poquísimo arte, combinando recuerdos de mi primera mocedad y aun de mi niñez, pasada en tal o cual lugar de la provincia de Córdoba... [Yo soy] en cierto modo, más bien historiador fiel y veraz que novelista rico de imaginación y de inventiva... [Mi obra] no tiene valor porque eleve el alma a superiores esferas, ni porque trate de demostrar una tesis metafísica, psicológica, social, política o religiosa. *Juanita la Larga* no propende a demostrar ni demuestra cosa alguna. Su mérito, si le tuviere, ha de estar en que divierta. Yo me he divertido mucho escribiéndola, pero no se infiere de ahí que se diviertan también los que la lean... Mi libro puede considerarse como espejo o reproducción fotográfica de hombres y de cosas de la provincia en que yo he nacido... Aunque las pinturas o retratos que yo hago carezcan de gracia, entiendo que en ellos resplandece el amor con que los he hecho...» (3.ª ed., Madrid, 1899, págs. v-vi.)

Ahora bien, recordemos que la primera obra de Miró se llama «ensayo de novela». Además de esto, con motivo de un concurso de cuentos, abierto por *El Liberal* en 1906, Miró escribía a un amigo: «He enviado al *Liberal* dos trabajos... No sé si los considerarán *cuentos:* yo sólo creo que hay arte serio en mis cuartillas». [A Eufrasio Ruiz, 15 feb. 1906.] Y en otras cartas al mismo amigo dice que un trabajo suyo «tan sólo tiene el carácter de crónica» [1.° marzo 1906], que «yo no tengo sed de lectores, de notoriedad» [27 dic. 1905], y que «estoy dispuesto a ser incluso farmacéutico, y hacer arte para mí solo» [fines de 1905]. La doctrina literaria de Valera vuelve a ser expresada en forma muy característica en un fragmento manuscrito de Miró, ya muy entrado en años:

> «Se puede ser abogado para algo que convenga o halague. Pero no se es artista para nada, ni siquiera para echarse por los mundos a ver cómo viven ni cómo se refocilan los demás. Se es artista porque se es. Un padre carmelita leyó un libro mío; y me dijo: '¿Qué se ha propuesto usted demostrar al escribirlo?' Yo no me había propuesto nada... 'Piense en la responsabilidad que usted tiene'. Lo pensé; y no sentí ninguna; ni siquiera la de escribir mejor o peor. El que no escribe o no pinta o no esculpe mejor, es porque no puede.»[1]

[1] Los manuscritos inéditos de Miró se conservan en el archivo familiar. Gracias a la incomparable generosidad de D.ª Olympia Miró

En cuanto a la acogida de *La mujer de Ojeda* por Valera, se trata sencillamente de una carta de pocas líneas en que don Juan acusa recibo del libro a su joven admirador, y a disculparse de haberle leído muy lentamente a causa de su ceguera; lo mencionó, además, brevemente y sin comentarios, en la crónica en donde Valera solía reseñar las novedades literarias.[2] Fue bastante para que el novel escritor, sólo conocido entre sus amistades alicantinas, exclamara con arrobo: «¡Bendito seas!».

No quiere esto decir que Miró fuese un servil imitador de don Juan Valera. Se dejó llevar candorosamente por aquél, mucho en *La mujer de Ojeda* y algo en *Hilván de escenas,* obras repudiadas más tarde, cuando su arte tomó otros rumbos y adquirió tono muy personal. Pero la doctrina estética de Valera perduró en él, y con ello queda de manifiesto la posición de Miró respecto de sus precursores y frente a sus contemporáneos.

***

Tan poco exacto como que el estilo de Miró proceda del de Santa Teresa, es la frecuente afirmación de que

---

de Luengo y del Dr. Emilio Luengo, hija y yerno de Gabriel Miró, he podido aprovechar el enorme trabajo de recopilación y ordenación que dedicó a la memoria del padre la otra hija, Clemencia, fallecida en 1953 antes de poder escribir la obra que tenía pensada sobre su padre. El MS. citado lleva como título *La época de cada uno.*

[2] Cf. *Obras completas,* vol. II (Madrid, Aguilar, 1949), pág. 1107.

Miró sea algo así como un hermano menor de Azorín. Cierto es que ambos son levantinos, adoptan tempranamente un seudónimo, se inspiran en lo popular, se interesan en pequeñeces aparentemente sencillas, se complacen en describir paisajes, son casi de la misma edad (Azorín es seis años más viejo), gustan de pulir y acicalar su estilo, se profesaron buena amistad durante bastantes años, y mutuamente se dedicaron artículos y comentarios. Surgió así la fácil imagen de una hermandad, en la cual Azorín aparecía como el mayorazgo, en cuanto a caudal de renombre, y Miró como un imitador segundón.

Mas a pesar de todo ello, la deducción anterior no me parece justa. En primer lugar, Miró es de Alicante, a la vera del mar; Azorín es de Monóvar, a donde no llega el destello de las aguas azules y soleadas. Los seudónimos *Sigüenza* y *Azorín* aparecen, respectivamente, en 1903 y en 1902; pero Miró no conoció *La Voluntad* sino mucho más tarde. Sus seudónimos, por otra parte, fueron usados en forma distinta, tan distinta como la de las personas que los llevan. Ortega y Gasset habló de los «primores de lo vulgar», refiriéndose a Azorín; lo cual no conviene en modo alguno al arte de Miró. Éste pone en lo vulgar gracia, pasión, tragedia, y las dota de un sentido muy diferente al de Azorín, creador de sugerencias, figuras sobre las cuales los vocablos parecen estremecerse. Miró parece más apegado a la realidad de sus objetos, y tal vez busca en ellos la realización de una idea, si bien detenerme en tal problema no es para este lugar.

Mas aunque no haya comunidad de arte entre Azorín y Miró, existen entre ellos relaciones de vida y de contemporaneidad, que un atento estudio de la biblioteca de Miró hace muy visibles. Dije hace poco que Miró leía escasamente a los escritores de su generación; si los conocía, es seguro en todo caso que no se preocupó de adquirir sus obras. Unamuno está escasamente representado (el prólogo a los *Orígenes del conocimiento,* de Turró; una traducción italiana, *La Sfinge senza Edipo,* con una dedicatoria del traductor, Piero Pillepich). Nada hay de Villaespesa (amigo suyo), de Salvador Rueda (también amigo), de los Machado. Faltan asimismo Marquina, Benavente, los Quintero, Martínez Sierra (amigo durante un par de años), Linares Rivas, Arniches (otro alicantino), Blasco Ibáñez, Baroja, Maeztu, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala. Tan amplia laguna demuestra que a Miró le interesaban poco sus contemporáneos, incluso aquellos que él trataba como amigos.

Casi ausente está también Valle-Inclán, pues de él tenía Miró dos obras *(Romance de lobos* y *El resplandor de la hoguera)* con dos inexpresivas dedicatorias. Muy distinto es el caso de Azorín, quien está ampliamente representado en las estanterías de Gabriel Miró. La amistad entre ambos lo explicaría, pero la amistad, a su vez, fue consecuencia del interés de Miró por la obra de Azorín antes de conocerlo personalmente. A través de la obra de Azorín, Miró tuvo un primer atisbo de la moderna literatura europea. Aunque tratándose de este momento no convendría hablar de la obra

de Azorín, sino de don José Martínez Ruiz, autor de dos obritas muy olvidadas, quizá por el mismo Azorín.

Digo obritas, porque una de ellas consta sólo de cuatro páginas, pues es un prólogo a un pequeño libro de Luis Pérez Bueno, *Artistas levantinos,* 1899. La segunda, algo más extensa, *La evolución de la crítica,* del mismo año, tiene unas setenta páginas, todas ellas de José Martínez Ruiz. Me consta que Miró poseyó estos libros, y que los leyó tan pronto como salieron.

Partiendo de que, según Taine, el ambiente determina la obra artística, Martínez Ruiz nos da en su prólogo un precioso ejemplo de paisajismo literario:

> «Alrededor de Lucentum [Alicante], campos pelados, amarillentos, cubiertos de rastrojos, abierta la tierra por el arado, despedazada en enormes terrones, desnuda de árboles... De tiempo en tiempo un almendro retorcido y costroso, una copuda higuera, una palma solitaria que balancea en la lejanía del horizonte sus corvas ramas. Después, pasadas las cercanías de la ciudad, dejado atrás el desierto de bancales aterronados, grandes manchas de viñedos, bosques de algarrobos, el ejército gris de los olivos perennales. Y casas rojizas, lienzos de pared tostados por el sol, agujereados por ventanas diminutas... etc.» [pág. 7.]

Nada dice el autor acerca de los pintores levantinos en esta larga descripción del paisaje en torno a Alicante:

Taine sólo fue un pretexto para evocar un paisaje grato al autor y que llena la totalidad de este prólogo. El paisaje aquí no sirve de marco ni de fondo al libro que viene a continuación, al parecer poco importante para Martínez Ruiz. El ejemplo del pre-Azorín, escritor ya de cierta fama, debió impresionar a Miró, muy dado desde niño a contemplar el paisaje, que ahora otros sentían en la misma forma que él venía sintiendo; y no sólo como un genérico «sentimiento de la naturaleza», sino como luz, aire y alma de su tierra alicantina.

No digo con esto que Miró imitara a Azorín, pues el paisaje en la obra de cada uno de ellos posee diferente sentido, y responde a finalidades expresivas muy peculiares. Escribía Miró hacia el final de su malograda vida:

> «Amo el paisaje de mi comarca porque lo han visto unos niños que fueron abuelos de mis abuelos. Todo el pasado familiar quedó y se deshizo en mi tierra. No creo que se trate de una fácil sentimentalidad; sino de una capacidad de recuerdos, de botánica, de piedras, de idioma, y de una incapacidad para la adquisición; incapaz de adquirir bienes, paisaje, idioma. El arte mismo es para mí un estado de felicidad por el ensanchamiento, por la multiplicación de mi vida, de llegar en mi tierra a posesiones espirituales».[3]

---

[3] MS. inédito. No lleva título.

El citado libro de Pérez Bueno, *Artistas levantinos*, nos provee de un dato interesante para conocer la formación literaria de Miró. En esta obra se habla del maestro Lorenzo Casanova y de los discípulos formados en su academia. A ella asistió de niño y de joven Gabriel Miró, sobrino querido de Casanova y aprendiz de dibujante. No cayó en el vacío el consejo dado por el maestro a sus discípulos: «Acostumbrad la vista a medir el modelo; abarcadlo en conjunto y detalle. El color que no preocupe; vendrá luego insensiblemente. Lo primero de todo es que el artista haga del órgano visual una verdadera cámara obscura» [pág. 18.] Miró, espíritu antidogmático, no aceptaba cerradas doctrinas, ni, por consiguiente, la reducción del arte pictórico a un tecnicismo de cámara fotográfica. Pero es probable que aquel aprendizaje le sirviera para contemplar la realidad más rigurosamente, de acuerdo con un sistema de principios.

Imaginemos al Miró niño como alumno de los jesuítas, en el Colegio de Santo Domingo, absorbiendo fórmulas petrificadas de expresión artística. Luego, en el Instituto de Alicante, le llenarían la cabeza de tropos y figuras retóricas; y estudiando derecho en Granada, no tendría ocasión de dar suelta a su inventiva metafórica (su compañero Figueras Pacheco criticaba la audacia de sus imágenes y el olvido de la corrección de los preceptistas).

Y he aquí que, súbitamente, encuentra un amigo en don José Martínez Ruiz, anarquista e iconoclasta, que amanecía a la vida literaria con el siglo, y se

preguntaba sin más rodeos: «¿Quién pondrá límites al genio?» O citaba a Guyau: «Nadie conoce los límites de la potencia de acción inherente a la naturaleza, como nadie conoce la potencia de representación inherente al artista» [*Evolución...*, pág. 11.] Hermosilla sale deshecho de su pluma: «Instrumentalista castellano de Homero, celoso aforador de los poetas de su tiempo en su bascoso *Juicio crítico*. Hermosilla es más intolerante y más ceñudo que sus respetables antecesores. Para él es un crimen emplear en la poesía palabras comunes» [pág. 32.] ¿Sería la rebelde seguridad de todo el librito lo que animó a Miró a dar el salto desde la sencilla corrección de *La mujer de Ojeda* e *Hilván de escenas* a la sensualidad y a la espiritualidad, al andar y al ver, al asco y a la belleza, al dolor y a la compasión de los «apuntes de parajes leprosos» que es *Del vivir* (1903), obra en que aparece por primera vez «Sigüenza, hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos»? Añádase a esto algo que Gabriel Miró dijo una vez a Ricardo Baeza, y que repite en un escrito suyo sobre Azorín: «Él marca y enseña en el estilo castellano el paso del párrafo a la palabra».[4]

3. *Aspectos del arte de Miró*

Aprovecharé, a mi vez, «el paso del párrafo a la palabra», para rozar el problema del arte de Miró. Muy

[4] Cf. *Glosas de Sigüenza*. (Colección Austral, 1952), págs. 117-120.

útiles van a sernos ciertos pasajes del cuento-ensayo *Don Jesús y la lámpara de la realidad* en *El humo dormido*. El magistrado local vislumbró en el canónigo un futuro obispo, y

«...besábale la mano como si en ella resplandeciese el anillo pastoral. Confiaba que habían de reunirse en la misma ciudad de la Sede de entrambos. Desarrollaba con elegancia esa persuasiva visión. El magistrado desarrollaba hasta las ideas más elementales. Muy diserto, nada para él tan hermoso como el párrafo envolviendo pomposamente la idea, lo mismo que una fruta contiene su semilla.

Don Jesús, una tarde, le dijo:

–Es que yo me como la carne de una manzana, y tiro el corazón donde está la simiente. ¿Haré lo mismo con esas frutas de párrafo?

La sombra de don Jesús se precipitaba del zócalo al techo. El magistrado parpadeaba. No le entendía.

–¿Quiere usted sentarse y desarrollar su pensamiento? Un hombre que no desarrolle cabalmente lo que piensa, yo afirmo que no piensa.

Don Jesús sabía que ese hombre era él; y no se sentaba.

Decía las cosas don Jesús desgranadamente, temblándole dentro de cada una la larva de otras».

Más tarde dice don Jesús:

«–Hoy he leído en un trozo de revista francesa, que me ha llegado enrollando una Botánica –no sabemos ni pizca de Botánica– que en las islas Hawai un médico inoculó lepra a un asesino condenado a muerte.

Quiso el catedrático saber más de esa Botánica, y no pudo: el presidente [o sea, el magistrado] rebramaba en nombre de la Justicia. Representábase simbólicamente el delito como un monstruo, una realidad suya que divertía mucho a don Jesús. El símbolo, para el magistrado, evitaba crueldades. En la idea alegórica han coincidido los torvos y los dulces.

El tierno San Paulino de Nola no resiste la versión literal de algunos pasajes de los Salmos; y cuando el Salmista ruge: '¡Mísera hija de Babilonia; bienaventurado quien te retribuyere lo que tú nos dieras a nosotros! Bienaventurado el que aplastara tus hijos pequeños contra una piedra', San Paulino ve en estas criaturas los pecados; y en la piedra, a Jesucristo; y ya el terrible aplastamiento es un bien».

En otra ocasión se expresa así don Jesús:

«–Nadie burle de estas realidades de nuestras sensaciones donde reside casi toda la verdad de nuestra vida. Yo hasta me las traigo aunque

no me lo proponga... Un día de mi santo se paró en mi portal una mendiga viejecita y ciega, guiada por su nieto. Eran pobres forasteros; llevaba el chico gorra de hombre y blusa marinera de verano. Desde los balcones le dijimos que subiese. El rapaz se daba en el pecho preguntando pasmadamente si le llamábamos a él; y subió descolorido, asustado; tenía la boca morada, el frontal y los pómulos de calavera, pero calavera de viejo. Le rellenamos la blusa de pasteles, de confites, de mantecadas...

Y el magistrado se alborotó.

–¿Y socorrieron con gollerías a una criatura hambrienta?

–Sí, señor; lo que menos le gusta a un pobre es el pan duro. Pues el chico corrió en busca de la abuela, le tomó la mano llevándosela al seno para que fuese palpando toda la limosna. Después nos miró y dio un grito áspero de vencejo; pero no nos dijo ni un 'Dios se lo pague'. Yo, entonces, me volví a los míos afirmando: ¡La gratitud es muda!

El catedrático quiso celebrar estas palabras. Y don Jesús le interrumpió:

–¿Saben por qué el niño mendigo no nos dijo nada? Pues porque el mudo era él. Cuando lo supe creí que lo había enmudecido yo con mi sentencia».[5]

---

[5] Cito por la *Edición Conmemorativa* de las *Obras completas*, vol. VIII (Madrid, 1941), págs. 71-79.

Los criterios estéticos de Miró se expresan claramente a través de las citas que acabo de hacer. Don Jesús es «el artista», y por él nos habla la sensibilidad de Miró. La realidad de las cosas –y cosa quiere decir lo mismo objeto en el espacio que funcionamientó en el tiempo, cualidad lo mismo que materia– la realidad de las cosas es la que don Jesús les infunde. Las va creando a medida que va sensacionándolas, conceptuándolas y nombrándolas. Los tres procesos son inseparables, consustanciales. Y si la realidad depende del artista, la realidad de éste consiste en seguir dotando de sensación, concepto y voz lo antes inerte e inexpresivo. *Es* siempre más de lo que *ha sido*. Cada momento abre nuevas posibilidades de creación. Es lo contrario de un «sentarse y desarrollar su pensamiento». No es el párrafo, sino un decir «las cosas desgranadamente, temblándole dentro de cada una la larva de otras». Son las palabras.

Aunque convendría tal vez no expresarse tan absolutamente. En «estas realidades de nuestras sensaciones... reside *casi* toda la verdad de nuestra vida», pues hay que suponer además una realidad objetiva, o sea, ajena o pluralizada. Castigar el crimen es justicia, pero también es crueldad. Y la crueldad, muy conocida nuestra, es mucho más real que la justicia, que nadie sabe lo que es, fuera de ser un disfraz de la crueldad. El magistrado y San Paulino de Nola son igualmente malos como artistas, pues ambos se refugian en la alegoría y son mentirosos.

En el arte de Miró ¿es la palabra creación o descubrimiento? Sería ambas cosas, pues antes de haber creado no sabe el artista si ha descubierto o no algo. Cuando

supo don Jesús que el niño mendigo era mudo, creyó que lo había enmudecido él con sus sentenciosas palabras.

Don Jesús sintió en aquel niño su mudez y su gratitud. La creación artística empieza, para Miró, en la sensación y en el sentimiento, y ése es en efecto el motivo de que su obra sea tan escasamente inventiva. Miró sobrevalora la sensación, pues reduce a ella, por lo común, cualquier objeto con que se enfrenta su fantasía. La trama y la forma exterior son para él menos apremiantes que registrar sutil y morosamente las reacciones de sus sentidos. La personalidad artística de Miró fue ensanchándose, en forma más bien global que abierta en planos quebrados e irregulares. Este hipersensitivo alicantino nacido en 1879 permaneció ligado —cautivo en cierto modo— dentro del panorama que habían ido configurando sus sentidos, tanto fuera de él como en la intimidad de su ánimo. No le era fácil escapar de aquel mundo de imágenes sensoriales y complicarlas con abstracciones o hipotéticos juicios, pues ello habría equivalido a abandonarse a sí mismo. De ahí su radical regionalismo, visible incluso en el caso de las *Figuras de la Pasión del Señor*.

Todo arte, huelga decirlo, empieza en el artista, y es labrado en la experiencia de sus vivencias. Pero hay quienes fingen salir de sí, y pretenden tratar el objeto como si éste no fuera un fruto de su experiencia. Muchos se sitúan en una posición indefinida, entre ese fingido objetivismo y un extremado subjetivismo. La postura de extremado subjetivismo es la que adoptó Miró («nadie burle de estas realidades de nuestras

sensaciones donde reside casi toda la verdad de nuestra vida»). Y de ahí procede el encanto de su técnica tan personal. Construye el objeto de su arte fundándose en las propias e irreductibles sensaciones que le llegan de él. Y nos da así la impresión de conocerlo mejor que quienes hacen del objeto una realidad idéntica para todos. Muchas veces he oído decir a un amigo de Miró: «Mirar una cosa con Miró y escuchar cómo la describía, era verla por primera vez». Creada por Miró la realidad, se hacía existente también para su compañero.

La irreductible individualidad del sujeto llega así a incluir el objeto de la experiencia artística. Miró no quiere ser nada sino él mismo, y aspira a conocer o crear el objeto como una realidad única. «La palabra –ha escrito– debe contenerlo todo sin decirlo todo». El problema sería entonces éste: Sabemos muy bien que una persona no es otra, que este árbol no es aquél, por muy semejantes que sean. Pero ¿cómo expresar en palabras la individualidad de una persona o de un acontecimiento? ¿Cómo crear poéticamente la realidad de una cosa? El *Libro de Sigüenza* nos da una sencillísima respuesta:

> «La noble y vieja señora recibió a Sigüenza en su salita de labor.
>
> Las sillas, los escabeles y el estrado eran de rancia caoba, vestidos de grana; los cuadros, apagados; las paredes, blancas. Era un aposento abacial.

Delante de la butaca de la dama había un alto brasero resplandeciente; y entre el follaje de azófar se veía arder, retorciéndose, una mondadura de lima.»[6]

La descripción, iniciada en forma genérica, se va elevando a creación poética e individualizada mediante un proceso de cruce y reducción de géneros: los cuadros, de abstractos y genéricos, se hacen apagados; el aposento, además de ser genéricamente el aposento de una noble y vieja señora, es también abacial; en el brasero no se quema genéricamente el habitual carbón, sino también una mondadura de lima. Gracias a este cruce de observaciones genéricas de diferente radio, con esta última palabra, sin decirlo todo, la individualización de la noble y vieja señora se ha logrado. ¿Ardid sencillo? Sí, con tal de que uno se haya hecho cargo de la mondadura de lima. La mondadura de lima es a la señora como, en la vida, el nombre es a la persona. Mediante un cruce constante de extensiones y reducciones y en virtud de un continuo proceso de materialización de lo espiritual y de espiritualización de lo material, Miró va «bautizando» cosas, confiriéndoles realidad, rescatándolas, para su bien o para su mal, del limbo de la neutralidad.

---

[6] *Ibid.*, vol. VII (Madrid, 1936), *Un viaje de novios*, pág. 106.

4. *Un posible lema*

Me parece que ahora podemos darnos cuenta de por qué Miró y los escritores más insignes del 98 quedaron siempre amistosamente separados. Habremos, sin embargo, de «desarrollar cabalmente este pensamiento». Vuelvo para ello a la anécdota de Eugenio d'Ors mencionada al comienzo de estas páginas. Los del 98 rechazaban a Miró porque estando en Madrid seguía con su hábito de comer el arroz con cuchara. (Poco importa que la cosa fuera verdad o pura fantasía de d'Ors, que no asistió a la comida.) El viaje a Castilla –de trascendente valor para los vascos Unamuno y Baroja, para el gallego Valle-Inclán, el levantino Azorín, o el andaluz Antonio Machado– para Miró no significaba nada. Miró continuó simbólicamente viviendo en Alicante. Se quedó en la periferia del país, sin adentrarse en él. España, ni le dolía, ni le era problema. No había que europeizarla, según deseaban muchos, ni que africanizarla, como sugería Unamuno. No había que huir de ella, como hizo el Valle-Inclán de las *Sonatas,* ni escarnecerla con el Valle-Inclán de los *Esperpentos.* No había que descubrir las raíces de la patria, rebuscando en su literatura con Azorín, para contemplar en sus páginas el esplendor de su gloria.

¿Qué había que hacer entonces? En una carta de Miró a un muy amigo suyo, he hallado esta frase de Romain Rolland: «No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es, y amarle». [A Germán Bernácer, 3 marzo 1922.] El arte de Miró es un amar el mundo según es. Esto es

lo que según él hay que hacer. Hasta tal punto estaba convencido de ello Miró, que no sólo citó a Romain Rolland en la carta a su amigo, sino escribiéndose a sí mismo, según consta en una papeleta que todavía existe en el archivo de la familia: «No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es, y amarle». Esto podría ser un posible lema para la obra total de Gabriel Miró.[1]

EDMUND L. KING

171 Western Way.
Princeton, N. J.
Estados Unidos.

---

[1] Quede expresado aquí mi agradecimiento a don Eufrasio Ruiz († 1954), a don Francisco Figueras Pacheco, a don Ricardo Baeza († 1955) y a don Germán Bernácer, por haberme permitido copiar y citar cartas en su posesión, y por haberme regalado horas de conversación tan amena como instructiva sobre la vida de su antiguo amigo.

Urbanismo y artes plásticas

Hoy, las leyes y derechos del urbanismo, la arquitectura, las artes y la estética no corresponden forzosamente a las reglas y operaciones de las finanzas. En la ciudad nueva, en cambio, es indispensable que esos factores imperativos y diferenciados –que constituyen los fundamentos esenciales de su realización– encuentren un terreno donde reunirse y entenderse.

Los problemas del urbanismo, de la arquitectura y de la técnica entran en la esfera del humanismo, por lo que su conglomeración en los problemas de las artes no constituye una reunión fortuita. Por otra parte, considerando que los problemas económicos deben prevalecer sobre los problemas políticos, dedúcese que los móviles de la construcción pertenecen a un dominio que, ciertamente, no es el de la especulación ordinaria. Por más que sean complementarias, las tres disciplinas, las tres actividades representadas por el urbanismo, la arquitectura y la técnica, no dejan de ser profundamente diversas. Pero aquel que las engloba en un solo haz, el arquitecto, debe ser a la par un urbanista, un técnico y un artista plástico, un artista en el sentido creador.

El urbanismo tiene también sus tramposos. En efecto, con frecuencia es difícil pronunciarse acerca de los principios, las cualidades o las deficiencias de proyectos de los cuales no pueden analizarse sino los planos esquemáticos y las masas no detalladas de los volúmenes.

Puede advertirse, sin embargo, que buen número de éstos no se distinguen sino por soluciones eclécticas, que no tienen por objeto sino el sostenimiento de un indefinible color de barriada o que no proponen sentimentalmente sino reconstruir en un estilo pintoresco lo que ya se había edificado antes. No se pueden rehacer viejas novedades con falsas vejeces. Por otra parte, cuando se acepta sin chistar el desconsolador espectáculo que ofrecen la mayoría de los grandes centros urbanos, no se deberían poner trabas a su reforma y a su desarrollo bajo el falaz pretexto de la tradición (de una tradición mal interpretada) y del respeto a la atmósfera local. ¡No cabe duda que hay golpes de pico de los demoledores que se pierden!

Como quiera que la ciencia del urbanismo forma cuerpo tanto con las artes y la arquitectura como con la técnica, la economía y la sociología, para hacer posible su coexistencia normal es, en consecuencia, necesario juzgarlas en sus relaciones recíprocas, considerarlas simultáneamente, unirlas en un conjunto natural y emprender el urbanismo en todos estos planos. Desconfiemos, pues, de los urbanistas que no son arquitectos y de los arquitectos que no son urbanistas.

En contra de quienes han respaldado tendencias que se apoyan en modelos prescritos con valor de ejemplos, nosotros opinamos que el papel que deben desempeñar las artes y los monumentos en la formación del espíritu interior y exterior de las ciudades nuevas no parece haber sido estudiado aún con todo el cuidado que fuera menester. Casi toda la enseñanza de la arquitectura

tiende, por otra parte, a hacernos creer en una permanencia de las reglas de la ciudad en razón de que existe, de hecho, una cierta permanencia del comportamiento humano. Por lo demás, ¿es que el hombre siente tan profunda afición a las doctrinas trasnochadas cuando no cesa de dejarse alistar en las filas de los partidarios de cualquier cambio, sea el que sea?

El desconocimiento de la arquitectura funcional y de los verdaderos aspectos de su metamorfosis, hasta el presente ha comportado la adhesión a las fórmulas más superficiales y ha permitido la degradación y la saturación uniforme de las ciudades. Casi exclusivamente preocupada de cubrir superficies y de amueblarlas indiferentemente, la construcción orquestada por esa corriente insípida relata simplemente una larga serie de inelegancias y contradicciones. En esta retirada en desorden, es un milagro que la arquitectura orgánica haya podido mantener una eficacia segura, que haya podido seguir trazando los proyectos de sus verdades en los raros lugares en que sus designios fueron secundados.

Los problemas del urbanismo ya no se pueden plantear racionalmente sin antes abordar los de la preparación del territorio. De aquí la necesidad de establecer rápidamente las bases fundamentales y los elementos sustantivos de los planes reguladores territoriales, nacionales, regionales y comunales que favorezcan la creación, reparto y explotación de los espacios.

Hasta hace algún tiempo, nunca se había hablado tanto de la preparación de los territorios y demostrado que se trata de una obra urgente. La construcción, que

en general registra un despliegue prodigioso y que hace estallar por todas partes los cinturones de las ciudades para invadir los campos y echar de ellos a sus moradores, tiene necesidad de ser orientada y canalizada. Los mismos pueblos en los que se implantan las industrias, son arrojados a la órbita de los grandes centros urbanos. Urge contener las expansiones inconsideradas, poner término a los desmanes de la anarquía y guiar las expansiones naturales trazando planes de conjunto de la ordenación territorial. Como ya dijimos en 1935, para promover el nacimiento y la extensión de un urbanismo funcional, ante todo es preciso luchar contra la inconsecuencia de las aglomeraciones desmesuradas y la proliferación de las ciudades desordenadas y tentaculares, levantando ciudades nuevas en las que el urbanismo y la arquitectura personifiquen la integración y la síntesis de las artes.

Hay que desengañarse, la cuestión no estriba en desvelar únicamente los preparativos de una empresa que no afecta sino al porvenir; lo que importa es determinar el potencial de una operación inmediata y de largo alcance. En nuestros días, como en las grandes épocas del pasado, ya no se debe disociar el complejo urbanismo, arquitectura e ingeniería civil en el devenir de la ciudad nueva. El logro de la obra, bajo la influencia de este principio, justifica la constancia de su atractivo, mientras que el desnaturalizado sistema que se aplica todavía y en el cual urbanismo, arquitectura y técnica se ignoran recíprocamente, no debe dejar de ser objeto de nuestra aversión por el simplismo de las

concepciones que profesa. Con tanta frecuencia hemos sido reacios con respecto a esta actitud, que experimentamos la necesidad de subrayar su desastroso resultado, tal como en todas partes se observa.

Esta situación, consecuencia de la incuria y de una obstinación grosera, confirma que debemos desviar de ella nuestro interés. Negativa a demasiados puntos de vista, sus fautores ya no logran ocultar plenamente sus malas intenciones. Ahora, carecen de fuerza para reaccionar abiertamente con miras a eternizar un malentendido insostenible, del cual se beneficiaron durante largo tiempo. Así pues, el momento se presta a suscitar una atmósfera de renovación. Una vez más, la arquitectura funcional, en la que se albergan las virtudes de un urbanismo orgánico, va a intentar conducirnos hacia otros horizontes, colocarnos en condiciones de sentir ese gusto por el equilibrio y la invención que tan natural debería parecerle al hombre.

Los urbanistas modernos han tenido que llamar la atención en muchas ocasiones acerca del indescriptible embrollo creado por la propiedad privada del suelo en materia de regularización de las ciudades y los territorios. Éste fue uno de los temas debatidos en 1928 por los precursores de la arquitectura de hoy en el congreso de arquitectura moderna de La Sarraz. Reconozcamos, por otra parte, que los escollos eran, sin embargo, difíciles de sortear en un mundo poblado de prejuicios y cuyas prescripciones se reducen con frecuencia al estado de larvas o de sombras tutelares. Privados de inspiración profunda, los urbanistas retrógrados no tuvieron con-

ciencia del carácter accidental de esos reglamentos: aumentaron la importancia de la carga que suponían, pero no la sustancia. Que nadie se ofusque por estas afirmaciones, pues nosotros no buscamos comparar lo que no pudo serlo cargando el acento sobre dos universos opuestos, uno de los cuales, el del urbanismo orgánico, ha sabido distinguir dónde se encontraba la continuidad y dónde únicamente el fondo común sujeto a todas las mixtificaciones. Los signos de la época se borran cuando la inteligencia y unos métodos previsores no dejan de someterse a la doble prueba de la tradición y de los nuevos acontecimientos.

Los títulos-pantalla, con que se enmascara la versión oficial del urbanismo y en torno a los cuales se han acumulado montañas de fealdad, no pueden convenir al urbanismo real que sólo se compone de datos concretos. Para no romper la unidad de su obra, este último no ha arriesgado, a pesar de su audacia, ningún desplazamiento de acción temerario, irreflexivo o insuficiente. Fundado en el arte y en la ciencia, no se hallaba en la obligación de responder a la cuestión siguiente: ¿Qué puedo ofrecer? Sobre que sin duda buscaba una verdadera razón de vivir, tenía, entre otros, dos descubrimientos que hacer: hallar esquemas significadores de lo absoluto y las formas plásticas de la planificación.

Contraofensivas recientes y malévolas han revelado la indignación de ciertos arquitectos impotentes que se han alzado desdichadamente contra la aparición de un fenómeno nuevo: el de la inserción del arte en el urbanismo. Esta introducción del arte del monumento

constituye, sin embargo, uno de los fundamentos principales de la ciudad funcional. Para que el objeto-punto de partida pierda poco a poco la mayor parte de sus caracteres materiales, de sus atributos utilitarios o sentimentales, y para que se pueda adquirir la facultad de crear el espacio y de concebir la idea de la ciudad pura, resulta indispensable una cierta abstracción plástica en el establecimiento de planes de urbanismo.

Todos los días, apresurados informadores formulan juicios sumarios; todos los días, afirman que jamás se abrirá ante nosotros ninguna perspectiva segura; todos los días, con exabruptos que rozan en la incongruencia, niegan que el urbanismo –tal como nosotros lo entendemos– señale un giro importante, a la terminación del cual deba aparecer la hipotética línea luminosa de un porvenir finalmente revelado. No admiten la intervención de las artes plásticas en la constitución de la ciudad sino en la medida en que el contenido del arte aplicado al urbanismo siga siendo considerado como una superestructura indiferente y contingente, sólo justificada por la sinceridad o la autenticidad de los sentimientos del artista. No les conceden a las artes un derecho de primacía análogo al de la técnica en la construcción contemporánea. Rechazan tercamente la existencia de un proceso de ascesis del urbanismo, que se opera a través de una mecánica natural cuyos medios permiten conseguir el dominio de las formas de la ciudad nueva, del mismo modo que se niegan a creer que una síntesis lógica pueda surgir de los contrastes que la han determinado.

En tanto parta de un principio urbanístico preciso, el arte al servicio de la arquitectura y el urbanismo (trátese de una intuición o de un conocimiento total expresado directamente), debe modelar una parte de los elementos que armonizan la creación y amplifican los poderes de representación de los monumentos y los edificios públicos. El centro cívico es el emblema y el núcleo vital de la ciudad nueva. La aplicación real y efectiva de este sistema trae consigo y predispone la elección del emplazamiento de las obras de arte, los monumentos y los edificios públicos en la distribución de los espacios, para establecer su teoría exacta.

En la ciudad nueva, las obras de arte, los monumentos y los edificios públicos no tienen por objeto el ornato. Nacen de necesidades precisas, proceden de una óptica constructiva, representan ideas, significan los caracteres de un ambiente y una atmósfera. Su colocación debe responder a la estructura física y geográfica de la ciudad, a su anatomía urbana, a su sentido espacial, orgánico y social.

En una ciudad que se desarrolle en torno a centros comunales (pequeños, medios o grandes pivotes autónomos de los que se desprende una organización convergente), el reparto de los espacios interiores y exteriores, de los patios colectivos, de las plazas, de las salidas y las zonas verdes, regula modularmente y según un ritmo natural la colocación de las obras públicas.

En una ciudad en la que se haya tenido en cuenta la configuración regional, en la que el tránsito haya sido fijado teniendo en cuenta itinerarios preestablecidos

y según un orden jerárquico, en que las vías de comunicación se hayan trazado según los ejes comerciales, la dirección de las extensiones y las variadas necesidades de la circulación, así como para comunicar las unidades de vecindad implantadas conforme a las articulaciones de la ciudad y a los espacios vecinales, la colocación lógica de los monumentos y de los edificios públicos derivados de dicho plan, expresa en cada barriada y en cada espacio perspectivo la visión plástica de la ciudad armónica.

Por la síntesis de las artes, que otorga a los monumentos públicos un lugar prominente en la organización de la ciudad (puesto que ellos serán su prefiguración concentrada e inmediata), la arquitectura –el arte más humanizado que pueda concebirse– se manifestará igualmente mediante obras de pura trascendencia. La estética y la belleza plástica serán incorporadas al arte, a la arquitectura y al urbanismo para volverse cotidianas en la ciudad. Objetivos que durante largo tiempo fueron naturalistas, cederán el paso a una belleza subsistente y a una belleza abstracta: imagen a un tiempo materialista y espiritualizada de las técnicas accesibles y de lo sobrenatural inaccesible. Incluso la sección de un edificio debe ser capaz de evocar el poder de la belleza plástica.

Pero, ¿cómo serán los monumentos de la ciudad nueva, presencia viviente de la síntesis de las artes? Sin duda alguna serán de un estilo que refleje orgánicamente el espíritu de nuestra época, la arquitectura cristalina de nuestro tiempo.

Bien sean establecidos sobre una superficie restringida

y, por consiguiente, con unas dimensiones al nivel humano, o bien sean de proporciones gigantescas y extensión enorme, un riguroso y perfecto equilibrio deberá caracterizar a esos monumentos. Para evitar las decepciones de un arte demasiado individual y la esclavitud del verismo y del arte social, cada uno de esos monumentos se bastará a sí mismo, pero ninguno de ellos será creado al margen de un conjunto. El arquitecto-urbanista reunirá y concentrará. Efectuará la reunión y la concentración de las obras de arte en determinados lugares de la ciudad. No se tratará de una centralización asfixiante e improductora, sino de la unificación constructiva de obras libremente concebidas por los artistas (bien que respondiendo a un plan de conjunto y a un programa establecido previamente), aportadas al patrimonio común y marcando plásticamente las articulaciones de la metrópoli, la ciudad o el pueblo.

Para alcanzar este fin, el urbanismo ya no explotará el sistema de la calle-corredor y de la ornamentación agobiante o de frisos sin fin, pues dispone actualmente de una gama de soluciones más apropiadas. Por otra parte, además de la síntesis de las artes, perseguirá la síntesis de arte y naturaleza. Mediante la introducción del paisaje en la ciudad y mediante la colocación racional y funcional de los monumentos públicos, realizará también la humanización de la escala reducida o inmensa de la arquitectura.

La puntuación de la ciudad por el paisaje conducirá a la ciudad en parte suspendida, a la ciudad sobre

colinas, a la ciudad-belvedere. A este propósito, consideramos —desde el punto de vista urbanístico— la diferencia esencial que presentan barrios posados sobre colinas plantados de árboles (barrios concebidos para crear en la ciudad centros aislados, panorámicos y de reposo, y cuya zona inferior puede estar ocupada por pasos cubiertos, ascensores, garages subterráneos y numerosos servicios públicos) comparados con barrios de edificios formando bloques de pisos que se elevan a la misma altura. Solamente los rascacielos aseguran una superioridad de rendimiento. Pero si están ampliamente separados para respetar el derecho de los hombres a la luz, entonces sólo ofrecen el equivalente técnico y no siempre las ventajas urbanísticas de los barrios sobre colinas.

Por mucho que la experiencia os ponga en guardia contra los patanes que buscan demoler los sistemas del urbanismo innovador y que se rebelan contra los artistas bastante audaces para eludir entrar en sus inactuales concepciones, esta especie de contracción incesante que ellos provocan de los sanos proyectos, se manifiesta siempre por acciones maléficas que retardan su realización. En el instante mismo en que, por ejemplo, merced a su posesión de las fuerzas dinámicas y de las bases técnicas indispensables, las artes se aprestan a elegir un estado que va a insertarlas totalmente en la arquitectura, a inscribirlas totalmente en el urbanismo y a facilitar la distribución racional de los monumentos públicos en la ciudad, voces hostiles hablan ya de abusos de carácter estético, cuando el arte estructural

muy bien puede convertir una forma estática en una forma igualmente plástica.

Anúnciase, por otra parte, que vamos a ser sorprendidos por una súbita catástrofe que llegará hasta a romper la osamenta de nuestras intenciones y nuestros programas, cuando precisamente tengamos la certeza de haber llegado a una época extraordinaria, en la que las dificultades técnicas han dejado de existir. En efecto, en nuestros días, en los dominios de la técnica y de la construcción todo puede ser concebido, puede realizarse todo. Para el establecimiento de grandes obras, monumentos, edificios públicos y conjuntos comunitarios, sólo se plantean problemas financieros, económicos, sociales, plásticos, artísticos y estéticos que en su mayor parte siguen aún sin resolver y que determinan los puntos más graves de atrición.

Para que el artista pueda acompañar al arquitecto y al urbanista en el descubrimiento de una visión nueva del mundo que no se reduzca a unas cuantas líneas esenciales contrastando sobre un fondo tradicional, sino que sea la significación plena del espacio, de la luz, la forma y el color, va a pedírsele que integre las artes y los monumentos en la construcción de tal modo que esta diligencia no se caracterice por la intrusión de otro universo, sino por el complemento de un universo solar. El orden, la belleza y la armonía, por estar en constante devenir y no ser nunca algo realizado de una vez por todas, acumulado e instituido definitivamente, obligan al arte y al espíritu a recomponer eternamente y a constituir valores de transformación y de presencia.

En un mundo cuyos cambios incesantes no ponen a cubierto del peligro de las ilusiones y cuyas corrientes parásitas profanan las metamorfosis, el arquitecto y el urbanista innovadores no admiten en modo alguno las cláusulas restrictivas que han deformado hasta aquí el sentido que debe darse a la síntesis de las artes. El artista innovador, por su parte, puede hacer reservas análogas a este propósito.

La ciudad nueva quiere obras de arte y los monumentos públicos necesarios que ejercen su irradiación con los mismos títulos y dentro de los mismos límites que la arquitectura y el urbanismo. La pintura y la escultura adquieren entonces una significación muy diferente, un valor muy otro, un prestigio ignorado en la medida en que insertan lo más estrechamente posible en la arquitectura para armonizar y extender el interior y el exterior, para acentuar el esplendor de la casa, de la plaza y la calle, para, finalmente, conferirle a la ciudad un rostro nuevo: su verdadero rostro. Desde ese momento, la pintura, la escultura, las artes decorativas, aplicadas e industriales no se distinguen ya esencialmente de la arquitectura. Tienen la misma función, representan un conjunto inseparable, se manifiestan por una forma absoluta, realizan la fusión de todas las artes en la arquitectura y el urbanismo.

La arquitectura y las artes de hoy son con frecuencia inactuales en grado increíble y no disponen sino de un registro extremadamente restringido, mientras que con la síntesis de las artes, los nuevos temas que al espíritu se presentan son infinitos. A los *borborygmes* de los

indecisos se oponen las invenciones de los resueltos. A las fórmulas repetidas de los unos responde la incalculable riqueza de medios de los otros. A la sempiterna reproducción de motivos trasnochados se enfrentan, por ejemplo, los dibujos murales, las composiciones cambiantes, la pintura proyectada, los murales plásticos móviles, los frescos penetrables, las estructuras laminadas, las cristalerías modeladas, las construcciones esculturales en el espacio-tiempo, los relieves obtenidos por encofrado, la pintura cinética, una nueva estatuaria al aire libre, la escultura habitable, los conjuntos de formas proliferantes, los espacios estructurados, los paisajes construidos, los monumentos movientes y arquitecturados, los complejos coloreados, sonoros y luminosos.

Pertenecemos a una civilización en que las leyes físicas condicionan también la arquitectura y el urbanismo, en que los sistemas de tres dimensiones nos inducen a remodelar sin descanso la ciudad, que es un organismo fluctuante. Con elementos diferenciados nos proponemos crear el espacio unificado y monumentos unitarios. A través de las síntesis de las artes, preferimos conjuntar antes que separar. Por otra parte, no podemos dejar de reconocer como válido un modo de hacer fructificar una empresa que, no siendo ni la más corriente ni sin duda la más fácil, no deja de ser la más necesaria y la más útil a la comunidad.

Que se tenga el derecho de dirigir a buen número de artistas y arquitectos el reproche de haber eludido el perseverante esfuerzo que toda búsqueda de conocimiento lleva consigo, no implica en modo alguno la

ausencia de un propósito reparador. La advertencia de que el arte está en vías de recuperación, de volver a ser dueño de sí y de su verdadero destino, es a todas luces patente. Gracias a su integración, las obras de arte y los monumentos participan cada vez más en los ritmos y las expresiones plásticas de la arquitectura y el urbanismo, completándolos y afirmándolos. El color y la forma actúan no sólo dentro del ámbito de la superficie, sino que engendran el espacio coloreado o modelado que compone y abraza tanto el interior como el exterior de la arquitectura. Bien que sus medios propios y sus funciones individuales sean diferentes, la pintura y la escultura desarrollan su acción en el mismo sentido que la arquitectura y siguiendo una misma escala de valores humanos. La síntesis de las artes comporta la sumisión de la pintura y la escultura a la arquitectura y al urbanismo, no como un yugo sino como un enriquecimiento. El artista queda en libertad de expresarse plenamente, y las dificultades que se han añadido y que debe vencer sólo pueden serle bienhechoras. La pintura y la escultura no se imponen ya como cuerpos extraños o como entidades independientes. Ellas afrontan un arte de estructura que las absorbe. Ponen al servicio de una idea y una unidad, personificadas por la arquitectura, la pluralidad de sus expresiones. Una óptica única y una sola sensibilidad plástica las vivifican. En las perspectivas inconmensurables de una arquitectura orgánica en la que, como en la escultura cubista y en la escultura abstracta, los vacíos tienen tanta importancia como las masas, un campo inmenso de actividad se abre a las artes

plásticas y a las creaciones espaciales y monumentales. Considerando que tenemos una concepción del espacio muy diferente y mucho mayor que antes, que medimos el espacio con las nuevas nociones de la velocidad y que sus componentes se articulan en extensiones enormes, las visiones plásticas que inventarán las artes modernas, para integrarse en la arquitectura y en el urbanismo, serán simultaneadas y realizarán el espacio revelado por el movimiento y por su continuidad.

Habrá que guardarse mucho de tratar con desdén a aquellos a quienes se deben las imágenes iniciales de un nuevo arte monumental. No se trata de utopistas ni de nostálgicos o grandilocuentes estetas. Sus nombres se hallan ligados a la apasionante historia de la liberación de la arquitectura. Sus investigaciones y sus obras han coincidido con el descubrimiento de que la síntesis de las artes podía alimentar legítimas ambiciones. En los comienzos de un arranque coherente y decidido, esta integración total ha permanecido fiel a unas teorías, a unos temas, a unos esquemas y un estilo a los cuales deben su grandeza el arte futurista de la buena época, el arte metafísico, el arte mágico, el arte constructivista y el arte abstracto. Se argüirá que esas teorías, esos temas, esos esquemas y ese estilo no siempre fueron fructíferos. Ello es innegable. Pero sería un error no reconocer, junto a las reticencias de los imitadores y las reservas formuladas con respecto a los seguidores, una fuerza de inspiración que no se advierte en ninguna otra tendencia. En los dominios plástico y arquitectónico, ofrécese ya algo fabuloso en las primeras interpretaciones urbanísticas y espaciales del arte abstracto.

La síntesis de las artes y la integración de la ciudad nueva a los edificios históricos plantean también el problema de la conservación de los monumentos y los edificios antiguos. Si, como ya dijimos, necesitamos ante todo rechazar a cualquier precio las propuestas románticas de reconstruir en un estilo pintoresco, ya que no puede rehacerse lo viejo-nuevo con lo falso-viejo, por el contrario debemos estimar indispensable el mantenimiento, la integración y la restauración no devastadoras de los testimonios dignos, auténticos y preciosos de la arquitectura del pasado, que podrán constituir, en ciertos casos, el coronamiento de zonas arqueológicas y de reposo, centros artísticos, culturales, turísticos y comerciales prohibidos a los vehículos y formados de construcciones horizontales, patios, parques, terrazas y jardines.

La arquitectura de hoy asegura una coexistencia perfecta con la verdadera arquitectura de ayer. Pueden integrarse los monumentos, los edificios antiguos y los conjuntos históricos de la ciudad nueva, ya sea aislándolos en zonas verdes o zonas de reposo, ya sea encerrándolos en construcciones modernas, ya flanqueándolos o rodeándolos de edificios transparentes, proyectados hacia dentro o hacia fuera en calles y plazas «à redents». La reconstrucción de obras antiguas, pero siempre vivas, en un marco nuevo, puede hacerse sin violencias y en la más natural de las armonías.

Se tiene el convencimiento de que esta proyección del pasado en el presente y viceversa aporta un sostén innegable a las vastas empresas del urbanismo orgánico. Y es aquí, confesémoslo, donde el urbanismo encuentra hasta ahora una de las principales ocasiones de tropezar.

Los milagros de la arquitectura son, no obstante, renovables, al menos cuando se intenta realizarlos en las manifestaciones de un orden social y cultural que nace de necesidades imperiosas, en la época en que se preparan los cimientos de la ciudad mejor. La geografía urbana que todavía se desarrolla con demasiada frecuencia en los lugares desheredados de los arrabales, en las aglomeraciones monótonas y en las ciudades muertas, va sin embargo a orientarse hacia espacios infinitamente más fascinadores en los que el equilibrio y la luz serán perseguidos con una obstinación y un ardor que darán a las regiones abandonadas la lozanía de la juventud. Los impulsos de la arquitectura funcional van a estar ahora en condiciones de cumplir las promesas del eterno recomenzar, para que los caminos de la invención puedan brindar sus creaciones inéditas y la belleza estructural de sus formas.

ALBERTO SARTORIS

Grand' Rue, 43.
Lutry. Vaud.
Suiza.

(Traducción de R. S. T., autorizada por A. S.)

EL HONDERO

Honda es el verso.
SALVADOR RUEDA

RAFAEL LEÓN:

¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto?

¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto?

NOTA PROLOGAL

Guadalquivir abajo, de Córdoba a Sevilla, sobre las bardas de junto al camino el galán alcanza el equívoco frescor del limonero. Y hay el huertecillo de un convento de monjas. Y un viejo y fuerte sol arriba. Y la prioresa, en su mínima umbría, Flérida dulce allí, más que la fruta del cercado ajeno.

En Remiremont, si el manuscrito de Tréveris es creíble, abadesa y comunidad, en concilio, han disputado sobre la preferencia del amor de la monja con el clérigo o con el caballero. La pesadilla de San Plácido, en España, no se sueña aún: el *garciismo* había de ser una creación inevitable del XVII. Pero, ya, los libros de caballerías vienen entrando por el torno; y cuenta el daño que, más tarde, denunciará Teresa, monja de Ávila. Nuestro país opta por el galán seglar y, en un paso a dos, con fondo de vihuela, su incipiente discanto con la monja va a calar en eso que llamamos poesía «de tipo tradicional». El sensual catecismo será trabado, alguna vez, por las monjas Vallecas; y lo alcanzará el corral de comedias. Mientras tanto, ¿por qué el caballero, si es gentil, si es cortesano y, como tal, discreto, no ha de amar cortésmente, no ha de servir a la prioresa?

«Salva servir a una dama»: he aquí el lema —que no tardará en oírse locutorios adentro— para esta viñeta, en boj, renacentista.

Reconozco que, si hay tipos de poesía, esta «tradicional» me apasiona como ninguna. Por ello, el curioso lector comprobará el cancionerillo que seguidamente se le ofrece como unitario en la expresión; no, contra lo que pudiera parecer, en el contenido. El poema que nos ocupa, expresamente rompe lo homogéneo. En 1552, Pisador lo selecciona para su libro. Seis años antes lo ha transcrito Mudarra. Precisamos los dos textos para recomponer un perfil que el excesivo uso tenía en riesgo; porque viene, como su tema, acuñado de antiguo. No hay que trastear misericordias de coro. Curtius señala el tópico, en toda la edad media latina, de la monja amorosa. Y si su raíz escarba, como hoy se sabe, en la savia judeomorisca, a nadie podría afectar más que a nosotros, y en ninguna tierra con mejor tempero que la de las márgenes del Guadalquivir. Anda por aquí, justificada, la originalidad de nuestra doncellica monja. Curtius, desapasionado por el hecho vital de la otra parte de la frontera, debería señalar esto, el enorme contenido de espiritualidad que esa savia oriental aporta. Para que nuestra tierra se defina mariana ha precisado una tradición ininterrumpida de culto y servicio a la mujer, a toda mujer. Santillana dice: «sino Dios e vos». Y el amor «udrí», en Europa «cortés», antes de que lo aprendan provenzales, se ensaya y ejercita en nuestra tierra. En el servicio u obediencia amorosos hay una subrogación del señorío que sustentaba el pleito home-

naje. La señora, religiosa o seglar, va a constituirse en «señor», con titulación así, en masculino jerárquico. Y en Provenza «midons», no «madomna». Y mucho antes, entre Córdoba y Sevilla, claro, «sayyidi», «mawláya», mi señor, mi dueño, con Abén Házam. Y como el amor cortés no pide recompensa, pura «obediensa» como es, sufrimiento gozoso y sed junto al agua, nadie mejor para su objeto que la dueña del claustro. La misma celosía hace harem y convento. Por eso, aun en lo parvo de la prenda que la prioresa exige (el beso, señal del antiguo pleito homenaje), una impronta de pudor que aquí desentrañamos revela el fuerte sentido espiritual de esta poesía nuestra.

Pero no entenderíamos del todo la viñeta sin acercarnos, más aún, al huerto. ¿Qué hace la monja allí?, ¿de dónde viene? La bella mal maridada, la enclaustrada a despecho, son dos situaciones de desgarrada voz femenina en fruncimiento de su opción amorosa. La primera, con su riesgo adúltero tan al aire de Francia, es, como la nuestra a pique de sacrilegio, de tipo patrimonial. Allí, por el negocio urgente de las bodas. Aquí, por el escotillón, tan a los pies, del claustro. La muchacha del imposible dote o galán no bastante, sin galán y sin dote, sin vocación y desfalleciente de amor, profesa. Porque hay que, contra las particiones, salvar el mayorazgo. Y, contra el mundo, las apariencias; por eso estaban allí, novicias aguardándola, quienes hicieron lo que no debían. Y, por paradoja, fuera, quienes para no entrar se disponían, destraillando los perros, burlando la madre, a entregarse a su amador:

morenicas en el agua, tiznadas del propio ardimiento, compradoras de su libertad con el regalo de sí mismas.

El cancionerillo que sigue, sin anticipado expurgo, ni por una vez compromete a la fraila. Por su mandato o no, por su incitación o no, real o supuesta, el tono levantado, incluso impertinente, corresponde al galán. Dejémosle, porque ahora no nos interesa. Nos interesa, sí, el silencio de la doncellica. Porque por ella y su forzado monjío, en preterición del fuero de su ternura, estremecidamente, canta el cancionero.

Quien esto escribe, más curioso que erudito, ofrece a ulteriores consideraciones la antología que sigue.

RAFAEL LEÓN

Paseo de Sancha, 47.
Málaga.

«¿Quién dio a la blanca rosa...?»

JUAN RUIZ: *Libro de buen amor.* De como Trotaconventos aconsejó al Arcipreste que amase alguna monja...

I

Agora que soy niña
quiero alegría,
que no se sirve Dios
de mi monjía.

Agora que soy niña,
niña en cabello,
me queréis meter monja
en el monesterio.
Que no se sirve Dios
de mi monjía.

Recopilación de sonetos y villancicos. Juan Vázquez. Sevilla, 1551.

II

¡Ay, Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadico pardo!

El amor de cualquier monja,
que me chupa como esponja,
y todo es una lisonja
y muero y padezco y ardo
en aquel venadico pardo.

M.S. 3294. Biblioteca Nacional.

III

No quiero ser monja, no:
que niña namoradica so.

Dejadme con mi placer,
con mi placer y alegría;
dejadme con mi porfía,
que niña mal penadica so.

Tres libros de música en cifras para vihuela. Alonso Mudarra. Sevilla, 1546.

IV

Gentil caballero,
dédesme hora un beso,
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

Venía el caballero
de Córdoba a Sevilla,
en huerta de monjas
limones cogía
y la prioresa
prendas le pedía:
siquiera por el daño
que me habéis hecho.

La versión de Mudarra se rectifica a vista de la mejor lectura que, para algún verso, ofrece el *Cancionero* de Pisador, 1552.

V

Non é est'a de Nogueira
a freira qu'eu quero ben,
mais outra mais fremosa
é a que min en poder tem.

E moiro-m eu pola freira,
mais non pola de Nogueira.

Non é est'a de Nogueira
a freira ond'eu amor,
mais outra mais fremosa
aque mi quer'eu muy melhor.

Pedro Áñez «Solaz», poeta de la corte del rey don Denís.

VI

No me las enseñes más,
que me matarás.

Estábase la monja
en el monesterio,
sus teticas blancas
de so el velo negro.
¡Más,
que me matarás!

Diego Sánchez de Badajoz. *Recopilación en metro.* (Con una corrección de Dámaso Alonso.)

VII

–Meteros quiero monja,
hija mía de mi corazón.
–Que no quiero yo ser monja, non.

Salinas. *De musica libri septem.* Salamanca, 1577.

VIII

¿Cómo queréis, madre,
que yo a Dios sirva,
siguiéndome el amor
a la contina?

Mientras más a Dios sirvo,
amor más me sigue;
mientras d'amor huyo,
más me persigue.
Tal vida como ésta
no sé quién la viva,
siguiéndom'el amor
a la contina.

Orfénica lira. **Miguel de Fuenllana. 1554.**

IX

Una madre
que a mí crió,
mucho me quiso
y mal me guardó;
a los pies de mi cama
los canes ató;
atólos ella,
desatélos yo,
metiera, madre,
al mi lindo amor:
no seré yo frayla.

Aunque me vedes
morenica en el agua,
no seré yo frayla.

Una madre
que a mí criara,
mucho me quiso
y mal me guardara;
a los pies de mi cama
los canes atara:
atólos ella,
yo los desatara
y metiera, madre,
al que más amaba:
no seré yo frayla.

Cantares de diversas sonadas, pliego gótico, sign. R-4885 de la Biblioteca Nacional, impreso hacia 1520. La composición (cree Margit Frenk Alatorre) es muy anterior.

X

Aquel caballero, madre,
tres besicos le mandé
cresceré y dárselos he
...
Tal palabra como aquesa
hija, no es falta quebralla.
Aborrecella y echalla
de vos tan falsa promesa,
pues para monja profesa
os prometí y mandé:
cresceré y dárselos he.

Cancionero de Galanes, pliego gótico, sign. C. 39. f. 28 (10) del Museo Británico. (La glosa aparece como de Alcaudete en varios cancioneros.)

XI

Vete para el monesterio,
te harán gran refrigerio
si saben quién te envió.

Sopla, vivo te lo do.
¿Para do?

Vete para la señora
que de todos se enamora,
y te juntará a la hora
las que aquí te diré yo.

Sopla, vivo te lo do.
¿Para do?
...
Ve para doña Guiomar,
porque al tiempo del rezar
dice siempre este cantar:
«No quiero ser monja, no».

Cancionero. Juan de Molina. Salamanca, 1527. («Síguense coplas de burlas y motes. Y este primero es un juego que llaman 'Sopla, vivo te lo do', hecho a unas monjas por su mandado».)

XII

Si mi padre no me casa
yo seré escándalo de su casa.

Monja yo no entiendo ser
aunque mi padre lo quiera:
eso me parece hacer
la cuenta sin la hornera.
Yo soy moza casadera,
claro está: si no me casa,
yo seré escándalo de su casa.

Joan de Timoneda. *El Truhanesco*. Valencia, 1573.

(Selección de R. L.)

YUNQUE DE TINTA FRESCA

RODRIGO A. MOLINA:

Observaciones sobre «Muertes de perro»

Observaciones sobre «Muertes de perro»

La dispersión de los intelectuales producida a raíz de la guerra civil española ha dado oportunidad a ciertos escritores de aquella generación para que estudien y analicen el mundo en que se han visto forzados a vivir. Uno de los más notables es Francisco Ayala que se sitúa en la primera línea de los novelistas hispánicos contemporáneos con la publicación de *Muertes de perro.*[1]

Ver en el problema del dolor y de la maldad la proyección de conceptos metafísicos y teológicos no es ciertamente nuevo en el mundo. La escuela estoica encontró en ello el núcleo de sus preocupaciones. Estoicismo es actitud frente al dolor y a la pasión. San Agustín, atormentado, buscaba una respuesta filosófico-teológica a la pregunta del porqué el mal en el mundo. Miraba más bien a la esencia y al alcance soteriológico del problema que a la tendencia práctica, de aceptación y reacción a la vez, presente en toda la evolución histórica del estoicismo. Calderón, en *La vida es sueño,* armoniza estas dos posturas y hace que el hombre se imponga a ambos –al dolor y a la maldad– mediante el señorío de su voluntad que le hace dueño y árbitro de su destino.

Al novelista español Francisco Ayala también le preocupa el tema. Emprendió su estudio al hacer un

---

[1] Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1959.

análisis de las pasiones humanas en *Los usurpadores*[2] y en las historias compiladas bajo el título de *La cabeza del cordero*.[3] Espíritu selecto y observador, se sirve de la última guerra civil española para presentar con gran fuerza las pasiones que la produjeron, viendo en ella la guerra declarada que tortura el corazón de los hombres. De modo que las criaturas de esas narraciones llevan dentro de sí, «en la envidia sofocada», «en la presunción», y hasta en «el ansia de algo extraordinario», «sobre su conciencia, el peso del pecado, caminan en su vida oprimidas por ese destino que deben soportar, que sienten merecido y que, sin embargo, les ha caído desde el cielo sin responsabilidad específica de su parte».[4]

El planteamiento del problema del destino humano –del pecado y de sus consecuencias– de que Ayala trata en 1949 adquiere más profundidad y alcance en *Muertes de perro*. Un detenido análisis de la novela hará ver su importancia. Me quiero limitar en este trabajo a hacer un estudio de tanteo sobre una triple dimensión en la cual, a mi parecer, la crítica no ha reparado suficientemente: a) su fondo teológico; b) los recursos calderonianos empleados, y c) los rasgos lingüísticos.

---

[2] Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949.
[3] Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1949.
[4] Op. cit., pág. 15.

I. *Fondo teológico*

Una lectura reposada de la novela descubrirá que se trata esencialmente de un relato realizado bajo el influjo del concepto teológico del pecado original y de sus consecuencias. Desde sus primeras páginas parecen oírse las palabras de Calderón «el delito mayor del hombre, es haber nacido», que gravita sobre nosotros de manera aterradora. Vayamos a *Muertes de perro*.

En una pequeña república medio dormida en la selva americana. «...los seres humanos –dice Ayala con aglomeración verbal dinámica– viven y luchan y sufren y se juegan la vida y la pierden y mueren, con grandeza o con mezquindad, tanto si el país es minúsculo como en los imperios gigantes. Cada cual vale por lo que es, por lo que hace y merece...».[5] Bocanegra, presidente de esta república, ha hecho traer a Tadeo Requena de su pueblo oscuro a la capital para que le sirva de «perro guardián», de secretario. «Yo era entonces –dice Requena en las memorias que sirven de base a la narración– un mero desgraciado, nadie; menos que nadie, nada... Ni conciencia tenía, Dios me valga, de mi estado miserable; ni cuenta me daba tan siquiera, pues mi suerte era al fin la misma suerte negra de tantos otros, de todos».[6] Transportado como «un nuevo Segismundo»[7]

---

[5] Vid. *Muertes de perro*, pág. 11.
[6] Ibid., pág. 20.
[7] Ibid., pág. 24.

a la sede presidencial, cree soñar, pero después de las instrucciones previas y de la obtención del título de doctor «honoris causa» en Leyes, Requena se despierta a la vida de la Corte actuando como de brazo ejecutor del «perdulario» Bocanegra.

Requena se entrega a toda suerte de desmanes acuciado por el servilismo unas veces, otras por la ambición, y muchas, muchas, arrastrado por la Primera Dama de la República, doña Concha, cuyas bajas pasiones, casi infrahumanas, eran el huracán que alimentaba el fuego de aquel ambiente detestable. Mas lo que en realidad sobrecoge el ánimo del lector es que en esa danza macabra toman parte también aquellos seres que, por su educación y cortos años, deberían verse libres de la terrible maldición. Parece inútil que María Elena, todavía casi una niña, se eduque en una institución religiosa. Su padre, el senador Luis Rosales, acaba de suicidarse, cansado sin duda de las humillaciones, y asqueado de su propia cobardía. Ella, sin embargo, se entrega a Tadeo Requena, casi junto al cadáver de su padre, en la habitación contigua; a Tadeo Requena, a quien consideraba absolutamente despreciable.

Francisco Ayala, como novelista, no como teólogo, nos presenta, en el cuadernito a que María Elena ha confiado el peso de su desgracia, al *homo duplex* de que hablaban los antiguos. El hombre está lesionado y siente en su seno un cúmulo de fuerzas que combaten entre sí destruyendo su concierto interior. En nada se ve tan claramente su miseria como en la facilidad con que se entrega al mal, no obstante apetecer el bien.

La naturaleza crea a la más grande de sus obras doblegada e inclinada al mal.

> «Me pregunto yo por qué he hecho lo que hice; y no tengo respuesta. Entonces ¿quién soy yo? Estaba despierta, y sabía bien de qué se trataba... No había más duda, no quedaba lugar a engaño; yo sabía y consentí. No sólo consentí, sino que me abandoné con la delicia que debe de experimentar quien, agotado, se entrega por fin a las aguas...»[8]

Lo que densifica la fuerza dramática del relato es el conocimiento que María Elena tiene del poder de la maldad sobre todas sus facultades. Su fe no se debilita por esto y acepta el misterioso operar de las fuerzas que manejan su conducta. Le aterra, sin embargo, el desconocimiento de su propia malicia:

> «...Que vivimos rodeados de misterio, lo sé; que el universo entero es impenetrable, y que sólo nos resta inclinarnos ante la grandeza divina. Pero nada aterroriza tanto como el darse cuenta de que también el fondo de uno es impenetrable, y desconocerse, e ignorar quién se es...»[9]

---

[8] Ibid., págs. 173 y 174.
[9] Ibid., pág. 173.

La raíz del conflicto de María Elena se percibe, al fin, cuando presiente que la maldad no puede serle atribuida sólo a su naturaleza, sino a un peso que arrastra y que le ha caído encima sin responsabilidad específica por su parte.

> «...La pérdida de mi virginidad y el suicidio de mi padre se me confunden en el ánimo, y me pesan como una sola culpa anterior a toda deliberación mía, y de la que debo responder sin que hubiera sido posible, humanamente, evitarla.»[10]

En la crisis, producida por el dolor y la confusión, ve la protagonista lo «ocurrido como algo que está más allá de [sus] alcances».[11] Y en su desgarramiento ante las paradojas de la realidad humana contempla el lector la lucha del bien y del mal en el mundo. Acierto de Ayala ha sido no concretar la responsabilidad en ninguno de los personajes. A todos se les puede imputar: al padre, a la madre, a la hija; y más que a todos ellos, a esas misteriosas fuerzas impulsoras que los arrastran a la tragedia.

¿A qué atribuir esta tragedia? Ayala lo declara terminantemente:

> «Como podrá advertir en seguida el avisado y discreto lector, esta niña sabia –María Elena–

---

[10] Ibid., pág. 174.
[11] Id.

descubrió sin darse cuenta, aunque muy a sus expensas ¡desdichada!, *ese asombroso Mediterráneo que es el Pecado Original.*»[12]

La tragedia de María Elena, y la de todos los hombres, es consecuencia lógica de la condición humana. ¿Para qué, pues, diremos con el autor, preocuparse de la iconografía auténtica de Cristo? (Se ha sostenido que era deforme.) ¿No bastará, acaso, con que fuera hombre?[13]

La filosofía judeo-cristiana defiende que el hombre fue creado libre para aceptar o rechazar el bien; y, si al hacer uso de esa libertad, rechaza el bien, comete pecado. Éste podría definirse como la entrega del ser a algo de menos valor que Dios, lo cual quiere decir que nuestras relaciones con Él se interrumpen y usamos nuestra libertad en servicio de nuestro egoísmo. La situación que sigue al pecado es llamada por los teólogos estado de culpa. La inclinación del hombre a poner su independencia por encima de todo se llama pecado original. Todos nacemos con ella, y desde que el ser humano es traído a este mundo, se esfuerza por ocupar el puesto que sólo a la divinidad corresponde.

Tal vez no exista idea menos comprendida que la del pecado original. Éste no tiene nada que ver con el lugar o la fecha en que se cometió, ni tampoco con el acto sexual. La fábula narrada en el capítulo II del *Génesis* describe dramáticamente la caída del hombre

---

[12] Ibid., pág. 175.
[13] Id.

y su significado es de hondura inabarcable. El primer hombre contrajo el pecado original, y con él todo el linaje humano, empleando mal la libertad que recibiera al ser creado. Según la Biblia, el hombre no puede realizar su destino ni en sí mismo ni en este mundo. Darse cuenta del propio destino para entregarse a él sin reservas es el verdadero significado de la libertad humana. María Elena no distingue bien en su diario entre el pecado personal y el pecado original, pero esta confusión de conceptos esclarece el destino del hombre, el cual, aunque entregado por completo a su egoísmo, puede exclamar con Dostoyevski en *Los hermanos Karamazov:* «Señor, aunque siga al diablo, soy tu hijo; te amo y siento la alegría sin la cual el mundo no puede existir».

La suerte que cabe a los personajes de *Muertes de perro* está vista a través de este fondo teológico. Es más, tan normal es para ellos la culpa que sólo sumergidos en ella alcanzan pleno desarrollo como seres humanos. María Elena se encuentra a sí misma y vive y respira mejor en la atmósfera viciada del pecado. Antes de su caída le negó a su padre hasta la caridad de la palabra, y sólo ahora comprende, despreciando la implacabilidad de su inocencia, lo absurdo de su intransigencia.[14]

La realidad triste de las criaturas caminando bajo

---

[14] «La inocencia –dice María Elena– es implacable... ¡Tarde viene una a arrepentirse de sus crueldades! Cuando ya no hay vuelta.» Ibid. pág. 170.

el peso del pecado surge ante la mirada penetrante de Francisco Ayala. Viven en un ambiente cristiano, pero arrastrando un lastre tan pesado que sucumben sin encontrar la paz deseada. Nos describe la situación del hombre ante su destino como la describiera en el año 627 Beda el Venerable, en su *Historia ecclesiastica*. Relata Beda el momento en que el mundo anglosajón oye por primera vez las nuevas doctrinas cristianas: «El rey Eduino ha convocado a sus consejeros para conocer su opinión sobre el cristianismo. Uno de ellos se dirige al rey: 'Opino, oh rey, que la vida presente comparada con la desconocida del más allá podría describirse así: Imaginaos que estáis sentado con vuestros ancianos y nobles a la mesa, en una noche de invierno. Un hogar acogedor caldea el ambiente. La lluvia y la nieve azotan las paredes. De repente un pajarillo se introduce por una puerta, cruza la sala y sale por otra puerta atolondradamente. Por un momento, mientras permanece en la sala, el pajarillo se ve libre de la tormenta invernal. Entra huyendo del invierno y al invierno torna'.

Así es el hombre —sigue diciendo Beda por boca del consejero—. Aparece un momento... ¿Qué fue antes? ¿Qué será después? Nadie lo sabe. Pero si estas nuevas doctrinas nos ofrecen mayor seguridad —termina Beda con el característico sentido práctico del anglosajón— valdría la pena de que las siguiéramos».[15]

---

[15] Vid. *Bedae Opera Historica. With an English Translation* by J. E. Kind. Harvard University Press, 1954, Vol. I, págs. 283-285.

La comparación no ha perdido actualidad desde el año 627. La realidad ineludible de que está amasada la vida se ha vuelto, si acaso, más áspera. Al pajarillo le han crecido garras y se ha convertido en ave de rapiña. Los personajes de *Muertes de perro* peregrinan por un mundo cruel e inhospitalario donde se pierden en la soledad de su propia amargura o son despedazados de sus semejantes. Una idea filosófico-teológica irradia, a mi parecer, su influjo sobre sus vidas e ilumina para el lector zonas muy vastas de su modo de actuar.

II. *Recursos calderonianos*

De lo que precede puede colegirse que el plano en que se sitúa Ayala para contemplar el mundo es calderoniano, pero los anteojos con que mira son quevedescos. Esto viene a confirmar lo que la crítica dice, sin concretar, respecto al papel desempeñado por la novela contemporánea en el arte hispánico. Ésta, como la comedia nacional del siglo del barroco, se hace eco de las preocupaciones de la época. Así en *Muertes de perro* vemos el escenario donde se representan los problemas que inquietan al hombre y la reacción de éste al enfrentarse con el dolor y la maldad que por todas partes le acosan.

Hay, sin embargo, algunos eslabones en la estructura del libro que me parecen reminiscencias de tipo calderoniano. Véase, por ejemplo, la incubación de Tadeo

Requena (al cual el autor llama «monstruo de la naturaleza»), la nebulosa filiación del mismo y cómo es llevado de su oscuro pueblo a la Corte. El carácter simbólico de su actuación como secretario del Presidente Bocanegra recuerda *La vida es sueño*. El mismo Ayala aclara las dudas que pudiera haber sobre el particular al decir que, a la mañana siguiente de llegar al palacio, reanuda «... *el lúcido sueño del nuevo Segismundo cuyo papel había comenzado a representar...*».[16]

Es claro que la «festinadísima» carrera política del protagonista trae sólo a la mente la primera y segunda jornadas del drama calderoniano. Los únicos conocedores del origen de Tadeo Requena son la madre y Bocanegra.

> «Yo mismo –e igual que yo, la generalidad de las gentes– no tenía clara idea acerca de la procedencia del fatídico secretario... La habitual maledicencia [daba por descontado] que era uno de tantos hijos naturales como esa bestia [Bocanegra] tenía desperdigados por todo el país».[17]

La madre de Requena muere al «nacer» éste a la vida de la Corte; la de Segismundo, como presagiando

---

[16] Vid. *Muertes de perro*, pág. 24.
[17] Ibid., págs. 30 y 31.

la condición de su hijo, muere al darle a luz.[18] Reminiscencia calderoniana podrá encontrarse también en el senador Luisito Rosales a quien Bocanegra ha nombrado preceptor de Requena. Sus cualidades distan mucho de la bondad e inteligencia del preceptor de Segismundo, Clotaldo; pero a él, Rosales, se le enco-

---

[18] La madre de Segismundo, dice Basilio rey de Polonia, ha visto en sueños,

Un monstruo en forma de hombre
y entre su sangre teñido,
le daba muerte, naciendo
víbora humana del siglo.
. . . . . .
Nació Segismundo, dando
de su condición indicios
pues dio la muerte a su madre,
con cuya fiereza dijo:
Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios...

Encerrado en una torre vive Segismundo bajo la tutela de Clotaldo:

Allí Segismundo vive,
mísero, pobre y cautivo
adonde sólo Clotaldo
le ha hablado, tratado y visto.
Éste le ha enseñado ciencias;
éste en la ley le ha instruido
católica, siendo sólo
de sus miserias testigo...

Cf. *La vida es sueño,* Jornada I, Vv. 670, 675, 702-707, 738-743, 752-760.

mienda la tarea de dedicar a Tadeo Requena su tiempo para «desasnarlo, pulirlo [e] instruirlo...».[19]

Tadeo Requena es sólo un «Segismundo» a medias. Aquel que representa la fuerza animal y cínica; aquel cuya ley es el placer y los bajos instintos. Lejos de dominarse, Requena emplea su talento «palurdo» para destruirlo todo. Se convierte así en antihéroe. No logra como su «antecesor» la más alta victoria, la de vencerse y dirigir sus pasiones.[20] «Tenía –comenta Ayala– una fuerza demoníaca [consistente] en el poder corrosivo de una mirada que volatiza, disipa, vacía, corrompe,

---

[19] *Muertes de perro*, pág. 29.

[20] *La vida es sueño*, Jornada II, Vv. 1225-1227. Al cambio experimentado en vida responde Segismundo:

Pero sea lo que fuere,
¿quién me mete a discurrir?
Dejarme quiero servir,
y venga lo que viniere.

A los cantores que vienen a festejarle dice con arrogancia:

Yo
no tengo de divertir
con sus voces ni pesares;
las músicas militares
sólo he gustado de oír (Vv. 1255-1259)
. . . . . .
Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí... (Jornada III, Vv. 3251-3257)

destruye, en fin, todos los objetos donde se posa...».[21]

El hado, la suerte, la casualidad, la fortuna, la Providencia y los cielos aparecen con frecuencia. Son también recursos de ascendencia calderoniana. Ayala los baraja y deja en el aire, de una manera confusa, todas estas expresiones que Calderón emplea siguiendo la tradición iniciada por Boecio en su *De consolatione*, donde se distingue entre *fatum* y Providencia.[22] Al igual que Calderón, Ayala manifiesta sorpresa ante las fuerzas extrañas manipuladoras de los hilos que gobiernan los acontecimientos y los actos humanos libres:

> «Cierto ... que en la *ruleta* de períodos turbulentos como éste se ve funcionar más al desnudo y más en crudo *ese misterioso factor de la vida humana al que llamamos suerte: la buena o la mala de cada cual se manifiesta entonces a través de las más estupendas combinaciones del azar*».[23]

El lector se mantiene durante todo el libro en esta actitud de interrogante sorpresa. «Por pura casualidad» llegan a manos de Luis Pinedo las memorias de Tadeo

---

[21] Vid. *Muertes de perro*, pág. 71.

[22] Cf. Arturo Farinelli: *La vita é un sogno*, parte 2.ª, págs. 59-67 y 322-325. También Carreras Artau (Tomás): «La filosofía de la libertad en *La vida es sueño*, de Calderón» (extracto del homenaje a Bonilla y San Martín), Madrid, 1927.

[23] *Muertes de perro*, pág. 15.

Requena, las cuales se abren con una exclamación delatora de preocupación por el destino humano: «¡Si de veras pudiera uno leer el porvenir!...».[24] La abadesa del convento de Santa Rosa, pariente de Luis Rosales, ve en el suicidio de éste *«el inconfundible sello de la justicia divina»*.[25] La esposa del senador asesinado, Lucas Rosales, se inclina ante el misterio:

> «Los actos humanos, tú lo ves, no pueden juzgarse, ni son nada, si se los separa de sus motivos y circunstancias ... Lucas murió en su ley, y en la suya ha muerto Luisito ... Es como si Lucas ... *hubiera pretendido sustraerse al destino* y disimular la realidad ... En cierto modo, me parece que algo de esto puede haberle ocurrido a Luisito».[26]

María Elena explica la pérdida de su virginidad y el suicidio de su padre *«como una sola culpa anterior a toda deliberación mía»*.[27]

Cuando el novelista narra el percance ocurrido al coronel Pancho Cortina, se disculpa de su incapacidad

---

[24] Ibid., pág. 19.

[25] Ibid., pág. 151.

[26] Ibid., págs. 156 y 157. La viuda del senador muestra gran dominio de sí misma al enjuiciar los hechos. Ella es, curiosamente, el único personaje de la novela que se salva del sino trágico. Es como símbolo de la religión abnegada y sacrificada.

[27] Ibid., pág. 174.

para dar una interpretación lógica del suceso. Él –el autor– es sólo «un modesto historiador», no «filósofo de la Historia» a quien le concierne averiguar si los sucesos son «imputables a Dios o al diablo». En lo que a él respecta, le queda sólo que pensar si «...[la] *Suerte, casualidad o acaso que el Inconsciente,* al que hoy todo se le achaca, quisiera jugarle esa mala pasada...». Ante tal situación (la caída del coronel), el cronista podría permitirse «una parrafada más o menos lírica, elegíaca, *acerca de la suerte ciega o, si lo prefería así,.. acerca de los inescrutables designios de la Providencia divina*».[28]

De esta manera vemos las fuerzas ocultas, en su misterioso funcionamiento, proyectándose en diversidad de perspectivas e influyendo en los actos humanos. Mas para Ayala, como lo fue para Calderón, esas expresiones o términos tradicionales con que se trata de identificar la causa o factor determinante de los actos humanos libres y futuros contingentes, son fórmula o recurso poético si se quiere, de que se valen estos autores para comunicar la realidad de las limitaciones humanas, ya que desde el mismo umbral del libro se ha declarado terminantemente el principio del libre albedríò: «Cada cual vale por lo que es, por lo que hace y merece...». Y más adelante repite: «Cada cual es autor de su propia suerte.»[29]

El diestro manejo de los hados constituye, a mi

---

[28] Ibid., págs. 210 y 211. El tono es francamente sarcástico, pero las expresiones citadas sirven a nuestro propósito.

[29] Ibid., pág. 11, 35.

parecer, el *leit-motiv* de *Muertes de perro*. De este medio se vale el autor para envolver su obra de un halo de misterio —como lo había hecho Calderón en *La vida es sueño*— y hace que sólo el lector muy avisado pueda descubrir el hilo que conduce a la explicación filosófico-teológica del dolor y de la maldad. Pero la vertiente ésta quedó explorada en la primera parte de este trabajo.

III. *Rasgos lingüísticos*

Otra dimensión muy importante a investigar en *Muertes de perro* es el lenguaje. A primera vista, aun leída superficialmente, la novela impresiona por la riqueza de lenguaje y de estilo, oscilando entre el más elevado, incluso retórico, y el soez y del hampa. Para llegar a la fusión artística actual de elementos lingüísticos, Ayala se ha impuesto un consciente y cuidadoso cultivo de los medios de expresión. En el proemio que precede a las historias que componen *La cabeza del cordero,* nos da un acertado bosquejo del desarrollo de la prosa española durante los últimos cincuenta años y contrasta el estancamiento de la prosa de su generación, la generación de la guerra civil española, con el florecimiento adquirido por la poesía lírica en los escritores de esa misma generación, y refiere como «...el campo en la creación en prosa permanece [entonces] poco menos que yermo...».[30] Pero si la obligación del escritor

---

[30] Losada, Buenos Aires, 1949, págs. 11-13. *El escritor en la sociedad de masas*. Sur, Buenos Aires, 1958, pág. 97.

para la masa —como ha indicado en un libro reciente— «...consiste en la compulsa infatigable entre lo que es y debiera ser... en una revisión continua del sentido de la existencia para la comunidad entera»; si, además, en el concepto vossleriano del lenguaje, ha de estudiarse éste como proyección de una cultura[31] tendrá que concluirse que el lenguaje de *Muertes de perro* es claro exponente de la seriedad impuesta a la profesión por los escritores que vivieron y viven bajo la tutela intelectual de los preceptores del renacimiento del 98, y descubre, al mismo tiempo, una época de decadencia muy parecida —salvadas las distancias— a aquella en que tocó vivir a Quevedo.

Don Ramón Menéndez Pidal —siempre hay que partir de él al hablar de lenguaje— dio la norma crítica de lo que constituye el estilo del siglo XVII, siglo de la decadencia española. En su *Antología de prosistas españoles* señala con toda precisión las formas lingüísticas y estilísticas de aquel siglo, refiriéndose especialmente a Baltasar Gracián y a Quevedo. Llama nuestra atención al placer que sentía el conceptista «*por las metáforas forzadas, asociaciones anormales de ideas, transiciones bruscas y gusto por el contraste violento en que se funda todo humorismo...*».[32]

El estudio del libro objeto de este trabajo permite comprender hasta qué punto siente Francisco Ayala preocupación por los recursos de lenguaje y estilo de

---

[31] Karl Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925.
[32] Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1945, págs. 211 ss.

cuño quevedesco. Me limitaré aquí a dar algunos ejemplos que pongan de manifiesto la ingeniosidad del autor para adaptar y domar el idioma tratando de comunicar un pensamiento enérgico y viril.

Lo primero que salta a la vista es el empleo de palabras y frases conjugando significados muy dispares. A doña Concha, Primera Dama de la República, antes de morir,

> «...*centenares, quizás, de voluntarios,* allá en el chiquero-prisión de la Inmaculada, *pasaron por las armas* (con este eufemismo canalla se lo significaba, guiñando el ojo) antes de que un sádico imbécil pusiera término al general entretenimiento machacándole el cráneo... Pero hay algo que todavía nadie conoce, y es uno de los secretos que yo revelaré al mundo; a saber, que la buena señora se tenía muy ganado en efecto tan terrible acabose, *y no por la venial, aun cuando contumaz ya, e inveterada culpa de provocar urbi et orbi con sus abultados pectorales encantos,* sino en razón de manejos criminales a los que sin duda la llevaron no sé qué infelices veleidades de heroína shakespereana.»[33]

Los distintos planos de lenguaje aquí empleados crean un derroche de picardía verbal y logran una gran condensación de pensamiento. Véase: lugar común, «*centenares, quizás, de voluntarios* [la] *pasaron por las*

---

[33] *Muertes de perro,* págs. 15 y 16.

armas». El adverbio *quizás* carga de emoción y significado a la frase; conceptismo, «*y no por la venial, aun cuando contumaz ya, e inveterada culpa*», términos tradicionales en el campo de la teología moral, acentuando la ironía con el *tempo lento* de la frase; gongorismo, «*abultados pectorales encantos*» y, en fin, la fórmula latina *urbi et orbi* empleada por el Vaticano cuando el Papa, vestido de sus arreos pontificales, imparte la bendición a la ciudad de Roma y a todo el mundo. Este aguzar del sentido de las palabras hace que brote el chiste como chispa de pedernal, sin que se oculten los contornos de los atributos físicos de la gran dama, quien, dicho sea de paso y se colige fácilmente, impartía otras muchas cosas... En el párrafo transcrito hay juegos verbales comparables a los de Quevedo. Relata éste los percances del padre del buscón Pablos al salir de la cárcel: «Salió de la cárcel con tanta honra que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban eminencia. Las damas diz que salían a verle a las ventanas, que siempre pareció mi padre muy bien a pie y a caballo.»[34]

De aguafuerte goyesco por su contorsión interna y externa podría titularse el siguiente ejemplo:

> «Interesa señalar al respecto [los rumores, según los cuales] un grupo de campesinos, colonos y braceros [había] intentado perpetrar una brutal operacion quirúrgica con el obvio pro-

[34] Citado por Rafael Lapesa en su *Historia de la Lengua Española*, 2.ª edición, Madrid, 1950, pág. 228.

pósito de privarlo de toda base para ulteriores alardes de masculinidad... Cosas tales... no son impensables en este medio social bárbaro del agro americano.»[35]

Al Chino López (muy experto en esa clase de operaciones), le llegó también su día, «cuando ya se las prometía tan felices: colgado por las patas y tragándose sus propias vergüenzas...».[36]

Las funciones de Luisito Rosales como preceptor de Requena continúan más allá de la muerte. Le visita en sueños para explicarle las «invenciones» de la *medium:*

> «...porque esa *medium* (tú, con tu indefectible perspicacia, lo has de haber observado sin duda) es lo que yo llamaría una *coprófaga* consumada, y mal podría yo hablar por su boca. ¿Entiendes, Tadeo, cómo el uso de vocablos griegos permite a las personas cultas formular ciertos conceptos eludiendo la grosera elocución del vulgo? *Coprófago:* de *phagos*, el que come, y *kopros*, que expresa excremento. Pues eso es ella: una *coprófaga*. ¿Reconocías tú acaso mi lenguaje refinado en la rusticidad o, más exactamente, plebeyez de sus palabras?»[37]

---

[35] *Muertes de perro*, pág. 39-40.
[36] Ibid., pág. 51.
[37] Ibid., pág. 193.

El párrafo anterior, además del humor que contiene, recuerda los coloquios lingüísticos de Don Quijote y Sancho.

La ironía cómica se halla esparcida por todo el libro. Con mucha frecuencia se expresa una cosa por su contraria. Luis Pinedo, el «escriba» y compilador de la novela, quiere ser como Roosevelt, *«espejo de paralíticos activos»*.[38]

A Camarasa, el periodista español, «muchos se la tenían jurada desde que, hará cosa de un año o dos, *publicó aquel famoso y tontísimo artículo.*»[39]

Tadeo Requena, orgulloso de sus éxitos, dice «me habían tenido por una criatura *destinada a altas protecciones*».[40] De él dicen que es *«joven y aprovechado secretario»*, y a Octavio del Olmo se le presenta como *«el laureado y decrépito poeta.»*[41]

Cuando María Elena ve por primera vez a Tadeo Requena, *«le echó una mirada límpida y olímpica.»*[42]

Tadeo Requena *«va contando los pasos, uno por uno, de su festinadísima carrera.»*[43]

El himno nacional de aquella República *«consta de un solo motivo simple, breve y grandioso como nuestra Historia misma.»*[44]

---

[38] Ibid., pág. 8.
[39] Ibid., pág. 15.
[40] Ibid., pág. 23.
[41] Ibid., pág. 67.
[42] Ibid., pág. 45.
[43] Ibid., pág. 52.
[44] Ibid., pág. 56.

El repulsivo Olóriz «*tenía el cargo de Liquidador de pluses, dietas y viáticos al personal subalterno del ejército.*»[45]

La amiga «prehistórica» de doña Concha, doña Loreto, cree haber tenido apariciones. «Yo pensé —le dice Requena— *que la Presencia Maravillosa le soplaba a usted esa frase.*»[46]

Para doña Loreto, Antón Bocanegra «*era un fracaso viviente.*»[47]

Tadeo Requena no puede ver por qué «*si Zapata tiene un sillón de peluche donde depositar sus voluminosas posaderas, iban a ser de peor condición mis fondillos.*»[48]

Los medios de expresión son dinámicos y juegan papel importante en la obra. No sólo por la acumulación de términos sinónimos: el secretario Requena, «*el mismo oscuro, turbio y atravesado sujeto*»; ni por la enumeración: «Pienso poner manos a la obra tan pronto como remita la ola de *violencias, desmanes, asesinatos, robos, incendios y demás tropelías* que afligen al país...»[49], sino especialmente por el empleo frecuente del verbo, lo que, por otra parte, es muy a propósito para prestar énfasis y comunicar ritmo como de huracán a la narración.

Pinedo dice sobrarle tiempo «*para observar, inquirir, enterarme, averiguarlo todo, e incluso para hacer acopio de documentos...*»[50]

---

[45] Ibid., pág. 97.
[46] Ibid., pág. 131.
[47] Id.
[48] Ibid., pág. 69.
[49] Ibid., pág. 12.
[50] Ibid., pág. 8.

El medio social en que se representa esta danza macabra está descrito con un gran tumulto verbal, acentuado por la anáfora: «*Ellos pugnan, ellos luchan, ellos se desgarran, ellos se arrancan la vida y, movidos por las oleadas de ciega pasión, actúan como protagonistas.*»[51]

La reiteración de vocablos recarga más el dinamismo, el cual decrece con el conocido recurso cervantino del *veni, vidi, vici:* «*Ocurre que, sin quererlo, el narrador aglomera en el relato asesinatos sobre incendios, incendios sobre violaciones, violaciones sobre robos y así todo se acumula, revuelve y aprieta muy concentrado.*»[52]

En este medio de violencia «*Se inventa, se fabula, se miente, se confía a la imaginación.*»[53]

A Requena le molesta la presencia de su preceptor Rosales: «*A pesar del fastidio... vuelve una vez y otra y siempre, gira y torna, y se da de cara,* sin dominar nunca la situación.»[54]

Al abyecto Bocanegra «*le asistía, confortaba y prestaba espirituales auxilios aquella mujer abnegada...*»[55] «Con razón —comenta Ayala— nuestro país ha rodado hasta la sima donde hoy se *debate, llora y sangra...*»[56]

---

[51] Ibid., pág. 8 y 9.
[52] Ibid., pág. 13.
[53] Ibid., pág. 14.
[54] Ibid., pág. 42.
[55] Ibid., pág. 132.
[56] Ibid., pág. 65.

El lenguaje de *Muertes de perro* es muy rico en vocacablos vulgares y en términos procedentes del campo de la historia política y social de nuestra época. Va de lo humano a lo divino y está manejado con garbo y soltura. A veces crea neologismos: *festinadísima, magnicidio, magnicida.* Otras veces hace violencia a la gramática: Bocanegra es el «Gran Damo». La repugnancia que siente por este personaje le hace convertir el nombre propio, Bocanegra, en adjetivo calificativo de gran fuerza: «Bocanegra en cuerpo y alma». En todo caso, el lenguaje es un documento de excepcional importancia para conocer el habla de nuestro tiempo: «gaznápiro», «carcamal», «zascandil», «deschavetado», «gatuperio»...

Me parece de interés señalar también aquí el uso frecuente de modismos. Hay capítulos donde el engarce está realizado por esas frases o locuciones que desempeñan papel tan importante en la lengua hablada. El autor los incrusta perfectamente en el zurcido «transustanciado» que es todo estilo. La mayoría de esos modismos pueden clasificarse en dos categorías: los de tendencia humorística, «danzar en la cuerda floja», «ver debajo del agua», «acabarse los gallitos», «andar cacareando», «asomar el hocico»; y los eufemísticos: «comisionó a su hermano Luisito, recién incorporado al gremio de los difuntos».[57] Otros sirven para intensificar la idea: «cosechar con creces»; y otros hallan expresión en el valor fónico, como «ni fu ni fa».

---

[57] Ibid., pág. 191.

El contenido ideológico de *Muertes de perro* es profundo y los relatos –incluyendo los epistolares– revelan introspección psicológica. El estilo, elegante y fluido, se adapta con precisión a la idea. El acopio de recursos lingüísticos es abundante.

La frase, a pesar de la incesante compulsa de ideas, es breve, concisa, sin que por ello deje de captarse con claridad la situación o el personaje. Hay escenas en el libro en que la intención y el ingenio han logrado plasmarse en palabras. Una de ellas es la que el novelista llama «entremés bufo» y que lleva por título *Niño Jesús Raptado* de la «Exposición Nacional de Artes Populares y Folklore Nativo»:

> «La figurita había sido favorecida, no por la naturaleza, pero por la fantasía del artífice, con demasiados pródigos atributos de una virilidad que en edad tan tierna hubieran debido reducirse a mera e insinuada promesa, nunca desplegarse en realidad tan cumplida... Seguramente la navaja del rústico escultor había tropezado ahí con algún nudo de la madera y, en la alternativa, había preferido pecar por carta de más, antes que por carta de menos...»[58]

[58] Ibid., pág. 84.

Como ejemplo de estilo pausadamente meditativo puede citarse el final del diario de María Elena: «Perdida, deshonrada me veo ahora; pero así como no puedo dar razón de mi conducta, tampoco hallo el camino del arrepentimiento: y sólo me asombro de mí misma, me desconozco, no sé más quién soy...».[59] Las pausas dan amplio margen a la reflexión. Véase el momento en que Pinedo habla de la brevedad de la vida:

> «Hasta hoy, aun viviendo en medio de tantos horrores, los peligros que amenazan a uno eran en cierto modo imprecisos. También en épocas normales vive uno tan tranquilo, no obstante saber que la muerte lo aguarda y quizás a la vuelta de la esquina. Pero ahora es ya diferente. Ahora ya conozco cuál es mi cáncer, qué pistola me apunta...»[60]

Todo se deslía ante la mirada de Francisco Ayala. El momento de mayor solemnidad le dará ocasión a su mente siempre escrutadora para ver lo deformado, lo desmesuradamente ridículo. El Presidente Bocanegra es recibido por la «Academia Nacional de Artes y Bellas Letras». Con su uniforme militar ha acudido a sentarse entre los «papagayos», «... a la derecha del Presidente de la Docta Casa, nuestro laureado y decrépito poeta

---

[59] Ibid., pág. 174.
[60] Ibid., pág. 221.

don Hermenegildo del Olmo, que se mostraba, si obsequioso y torpe, muy decorativo con la suntuosa pelambrera cana sobre el verde terciopelo del cuello, bordado de ramitas y constelado de caspa».[61] Ayala nos describe en otro lugar la mirada de Requena:

> «... como si, con una especie de rayos equis, viera la calavera bajo la carne, y una absurda danza de esqueletos en los movimientos de la gente; poder de la mirada que ejercía sin proponérselo, sin quererlo, y que a saber si no se volvió contra sí propio y fue la causa profunda de su fracaso último, pues ¿dónde y cómo se detiene la cadena de la desintegración?».[62]

Este juicio valorativo del estilo de Ayala en *Muertes de perro* no puede precisar todos los elementos arquitectónicos con que está elaborado el libro. Creo que esta novela señala una nueva época en la prosa española y rebasa los módulos lingüísticos y estilísticos manejados por los escritores del 98. El hálito de Cervantes y Quevedo se infiltra nuevamente en el campo de la prosa española.

El estilo de Ayala en *Muertes de perro* es la expresión del mundo atormentado y frecuentemente absurdo en que vivimos. La vida en él proyectada entristece por

---

[61] Ibid., pág. 67 y 68.
[62] Ibid., pág. 72.

su crueldad. Es como un grito de alarma en medio de las vicisitudes en que el mundo se debate. Una llamada insistente para sofocar el fuego que, inevitable e inextinguible, va consumiendo a todos. Las llamaradas de ese incendio son las voces —el lenguaje— del autor, de sus personajes, del mundo, diciéndonos que nuestra civilización perece y que al fin nada quedará en pie; que nuestro destino es dantesco, de muertes de perro.

Estas observaciones no agotan el comentario que suscita la visión del mundo reflejado por Ayala en su novela. A mi entender, la crítica dedicará mucho espacio al estudio de las realidades que deja intuir. El pensamiento contemporáneo deberá meditarla y analizarla; creo también que con este libro se sitúa su autor en el firme terreno de la filosofía de la historia de que hablo en la primera parte de este trabajo; en la tradición hispánica de Calderón, Quevedo, Miguel de Unamuno y Antonio Machado. También en la corriente universal de Graham Greene, Albert Camus y otros que ven en los fenómenos sociales repercusiones filosófico-teológicas de gran trascendencia.

RODRIGO A. MOLINA

New York University.

EL RELOJ DE LAS EPÍSTOLAS

JEAN CAMP:

Carta a C.J.C.

•

MIGUEL DE UNAMUNO:

Una carta inédita

Carta a C. J. C.

Roquefort les Pins (A.M.)
21 de dic. 1960.
Sr. D. C. J. Cela.
Palma de Mallorca.

Querido amigo:

En estas últimas horas del 60, me gusta mandarle, con mis votos y augurios más cordiales, una copia ya muchas veces prometida de una carta de don Miguel de Unamuno, contestando al envío de mi primer libro sobre España, ensayo breve sin importancia que se titulaba: *Minouche au pays du Cid.* La copié exactamente con su puntuación, añadiendo entre [ ] una palabra olvidada e indicando en el final una palabra errónea: alguas por aguas.

Tengo otra carta interesante sobre Sancho que le copiaré también en su tiempo.

De una sugestión suya saqué el nombre de *Tremedal* que di a la protagonista de una novela desaparecida en el torbellino de la postguerra.

Y venga el año nuevo y le lleve de nuevo a estas tierras provenzales que le aguardan con admiración y cariño.

Su devoto,

JEAN CAMP

El Ranchito.
Roquefort les Pins (A.M.).

Una carta inédita

A monsieur Jean Camp.
París.

Gracias, amigo mío, gracias por su *Minouche au pays du Cid*[1]. He vuelto a encontrar al pobre Virgilio Ruiz, típico estudiante de Salamanca, donde fue discípulo mío. La verdad es que estudiaba bien poco –y que murió ya tísico. Bien se ve que gusta usted de nuestro Quevedo; lo de la tienda de ataúdes de la calle de la Paloma, lo del verdugo –Mayoral– y el garrote, lo del cementerio, lo de las putas devotas es quevediano puro. No sé si sabe usted que el rey me dijo una vez que el garrote «al menos –al menos!– es sin efusión de sangre». ¿Es tan seguro como decía el pobre Virgilio que el alma castellana está más lejos de la andaluza que de la flamenca o moscovita? Muy [bien] lo de «garrigues thibétaines». Y ahora, lo que me hace usted el honor de recordar sobre el desnudo del paisaje, más que el desnudo, el descarnado, le recordaré que Goethe –que entendía de huesos– se extasió en Roma ante la calavera de Rafael y leyéndolo me dije: el que es capaz al ver desenterrar un esqueleto de decir: era una muchacha y qué bien hecha! qué hermosa! éste ha llegado al fondo

[1] Libro publicado en 1928 en la colección *A la porte d'Aude*. (Nota de Jean Camp.)

de la estética. Y en esto me corroboré en mis meses de confinamiento en la maravillosa isla desértica, sahariana, de Fuerteventura. «A sa façon le désert est aussi beau qu'une forêt». Todo es hermoso a su manera, todo a otra manera es feo. Conoce usted, no? las descripciones que del desierto hizo Fromentin, mejor pintor con la pluma que con el pincel. El párrafo final de su libro... ¡muy bien, muy bien! Y ahora voy a transcribirle una de las composiciones de mi próximo *Cancionero*. Dice:

Tierra descarnada, al fondo
arroyo sin agua, muerto,
te ciñe toda en redondo
azul de que el sol cubierto.
Tierra descarnada, parda,
hueso ya tu corazón,
tierra descarnada, aguarda
tu final resurrección.

En la provincia de Salamanca hay un lugar que se llama Arroyomuerto. Y hay otros dos: el Tenebrón y el Tremedal. Qué nombres! En esos pueblos las mozas se llaman Dolores, Tránsito, Socorro, Amparo, Encarnación, Purificación, Iluminada, Ascensión...

Y otra cosa inspirada en recuerdo del *Cantar de myo Cid*.

Como de la carne uña
se parte de su Rodrigo
su Jimena;

la querencia los apuña;
el salirse de su abrigo
recia pena.
Los brazos al Caballero
le tiemblan estremecidos
del querer,
tiemblan las aguas del Duero
y le ahogan los gemidos
al nacer.
Se le clavan en los ojos
los ojos que son su vida
por venir,
le llegan recuerdos rojos,
—el agüero no se olvida—
al partir.
Ya se sale el Caballero
ya deja en paz a su tierra
reposar,
las altas alguas (sic) *del Duero*
desde el Urbión, brava sierra,
van al mar...

Y yo aguardo *Sancho l'idéaliste.* Y *Dins l'orgo dal moust* pues leo más con los ojos ¡lástima! que con los oídos —el provenzal.

Le saluda con la más honda simpatía

MIGUEL DE UNAMUNO

Hendaya. 27 III 1929.

TRIBUNAL DEL VIENTO

a mi querella el tribunal del viento.

CONDE DE VILLAMEDIANA

«Todavía está todo todavía», de Manuel Pacheco

El natural desorden con que llegan los libros a nuestra mesa ha situado inmediatas las lecturas de dos en los cuales la huella superrealista se resiste a palidecer. De distinta forma, eso sí. En Julio Antonio Gómez es el deseo de aprehender la multiplicidad de motivos que acuden atropelladamente al poema. En Manuel Pacheco, es la imagen y el vocabulario elegido. Porque la poesía de Pacheco se apoya, antes que nada, en las imágenes para las que tiene facilidad exuberante. Peligrosa exuberancia, porque, a veces, me parece que pasa de lo poético a lo delirante.

En Manuel Pacheco la poesía es como un espasmo fisiológico, como un eretismo. Es algo visceral. Por eso hay que creerle, y es lástima que haya convertido en «cliché» algunas fórmulas. Pondríamos otro ejemplo en el abuso de la palabra *azul*.

No he pretendido nunca en mis comentarios a sus libros subestimar a Manuel Pacheco, sino marcar que debe salvarse de su facilidad, proclive al retoricismo. La materia que emplea es legítima; hay en él dolor, amor a sus semejantes, un grito rebelde y disconforme. Hay un fondo ingenuo, casi infantil –bajo sus desgarramientos– que le hace parecer un poco ególatra, y ternura indudable. El ansia de vida y de felicidad en un mundo más justo, acaso ascienda en él desde un pozo muy triste, que no permite disipar del todo la amargura.

Por eso ante unas mujeres en trance de maternidad –en uno de sus mejores poemas de este libro[1]– cuando quiere ver esa siempre prometedora posibilidad de vida nueva, él ve bajo los vientres, antes que carne, «futuros esqueletos». Resulta patética esta visión del hueso hacia la vida.

Logra, en su torrente de imágenes, claros aciertos, como esta alusión al hijo: «vaso de vidrio transparente / hacia las aguas rojas de la vida», pero se nos ofrece desigual. En cualquier poema suyo, aun en los mejores, podríamos verlo. Tomemos, por ejemplo, *Día y hombre*. Comienza con una imagen excelente: «El día cruje / como un barco encallado», pero inmediatamente cae en otra de escasa fuerza, casi vulgar: «los caballos del aire arrastran el carro de las sombras». Se rehace en seguida: el hombre deja el lecho «con temblor de madera / cuando el brillo del hacha ilumina su piel». Esta imagen es honda: presupone, por lo pronto, al hombre como un árbol, pero no son ni un hombre ni un árbol cualesquiera, sino que ha de referirse a un hombre trabajador, castigado por la vida que lo golpea y hiere a diario como golpe en el tronco de un árbol de tala. Hay una imagen que suscita ternura hacia ese hombre: las cortinas, al descorrerse, «que suenan como un niño que se duerme / mirando las pupilas de la madre». La proximidad de los dos relativos nos habla del escaso rigor de Pacheco. Cierto, que es más importante la emoción poética, pero todo puede ser compatible. Creo que es muy gráfica, y la elogio, la imagen «los puños del agua» haciendo

[1] Colección «Marina». La Editora Comercial. Orense, 1960.

«sentir la realidad» contra el rostro del hombre. También la alusión al desayuno: «un beso de abeja sobre el borde» del hueco de la taza, y, ciudad adelante, con el cigarrillo «durmiendo el humo entre sus pasos». El poema decae un poco luego y vuelve a elevarse cuando, en los últimos versos, se abre la posibilidad soñada de una intimidad y un amor que hacen la historia interminable. Es un poema lleno de verdad, traspasado de vida, de comprensión y, acaso, a un tiempo de tristeza y de esperanza. Sin embargo, sus altibajos son muestra de lo que vengo viendo en la obra de Manuel Pacheco.

Obra, no obstante, digna de atención, escrita con nobleza e ímpetu vocacional. Poesía muy transida de preocupaciones actuales, en la cual ese *está todavía* alude tanto a lo que debiera no estar —esto es: lo que denuncia y contra lo que clama— como a lo que aún, por suerte, queda: aquello que puede salvarnos y da cimiento a la esperanza.

L. de L.

«Antología de la poesía malagueña contemporánea», de Ángel Caffarena Such

Es difícil establecer una corriente poética identificadora, a lo largo de medio siglo, condicionada sólo por razón de nacimiento. Resulta tan complejo el mecanismo de lo poético que no puede bastar una inscripción en el registro civil. Ahora bien, la permanencia, la ambien-

tación, una común manera de vivir, unos medios de educación parecidos, pueden, acaso, marcar constantes, más o menos definidas, que si al conjunto de este libro malagueño miramos, cabe esbozar vagamente como de cierta luminosidad, gusto por la palabra bella, intimidad, delicada nostalgia, adhesión al paisaje. Pero todo tan inseguro que nos desmentiría en seguida el ardor verbal de Salvador Rueda, como nos desmentirían los romances descriptivos de Carlos de Luna o, más adelante, algunos versos del joven José Ruiz Sánchez o el neoclasicismo de otros poetas.

Todo ello lo sabe, sin duda, Ángel Caffarena Such y por eso no ha hecho una antología[1] rigurosa ni ha pretendido conclusión alguna, sino reunir en un volumen —y con el más exquisito gusto, con verdadero primor— aquellos poetas con quienes se ha sentido él, como malagueño, identificado. Por eso, acertadamente, rompe el rigor de la partida de nacimiento para contar con algunos no malagueños, aunque sí andaluces, muy *hechos* en la «ciudad del paraíso». Caso de Pérez-Clotet, de José Luis Cano, de otros, excepcionalmente justificado en Vicente Aleixandre, pues no hubo poeta, en época alguna, que cantase a Málaga como en *Sombra del Paraíso*.

Viaje apasionado por la poesía malagueña contemporánea hubiera podido ser el título de este libro. A cada línea de sus comentarios se trasluce el fervor contagioso, la veneración. Lo contemporáneo se hace arrancar del poeta de *Lenguas de fuego*, contando, tal vez, con que ya lo hizo Cano —quien

[1] Ediciones «El Guadalhorce». Málaga, 1960.

fue más lejos, comenzando en Bécquer su antología andaluza. Pero lo cierto es que para el gusto poético actual queda un poco lejos el redoble modernista. La prueba es que en cuanto volvemos la última página dedicada a Rueda, entramos en un mundo tan distinto como es la poesía de Moreno Villa.

En general, el tono que predomina en el volumen es el de la generación del 27, por sus propios autores y por otros en quienes se proyecta su sombra. Aleixandre, Prados, Altolaguirre. Y Pérez-Clotet, Hinojosa, Muñoz Rojas, Souvirón. La generación tuvo en Málaga una de sus revistas más caracterizadoras: *Litoral*. Al punto de que, llevado por su entusiasmo, Caffarena propone que la llamemos «Generación de *Litoral*».

Un acierto ha sido regalarnos, incluida en el cuerpo del propio volumen, la reproducción facsímil del número uno de aquella revista, aparecido en 1926. Vemos cómo, en efecto, el pleno de la generación formaba el cuadro de colaboradores. Y en las páginas redivivas, con ilustraciones de Cossío y de Uzelay, leemos unos poemas del aún no nacido *Romancero gitano*, otros destinados a *Cántico*, y colaboraciones de Alberti, Gerardo Diego, Bergamín, Jarnés. La curiosidad me ha llevado a ver algunas variantes hechas por Federico en su *Prendimiento de Antoñito el Camborio*. Pero no puedo registrarlas ya aquí. Debo añadir que también se rinde homenaje a la labor de la actual *Caracola*, reproduciendo, asimismo en facsímil, su más reciente entrega, y que la selección ofrece, en total, veinticinco autores.

Sólo un enamorado de la poesía –un poeta, escriba o no– podía realizar semejan-

te edición que es también obra, y esmeradísima, de Ángel Caffarena. Málaga contaba con un editor excepcional de poesía: Fernández Canivell. Junto a él, cuenta hoy con este otro.

L. de L.

«El Rey Viejo», de Fernando Benítez

Fernando Benítez es un escritor agudo, un cronista valiente y hombre lleno de inquietudes cuya labor en orden a los menesteres de la cultura nadie puede dejar de reconocer. Con esta su primera novela —novela de escritor en plena madurez— queda incorporado al grupo de los más destacados novelistas de México.

El Rey Viejo[1] es un relato clasificable dentro del género histórico y su acción se centra en épocas de la Revolución al consumarse el cobarde asesinato de don Venustiano Carranza, jefe del movimiento constitucionalista y a la sazón Presidente de la República.

La novela da comienzo en los días angustiosos en que el barón de Cuatro Ciénagas y los hombres que aún le permanecieron fieles se disponían a evacuar la capital a bordo del Tren Dorado donde habían de vivir hasta la consumación del crimen de Tlaxcalotongo. «Allí» en aquel tren un hombre de irreductible firmeza «celebraba consejos de guerra, recibía a los embajadores, fabricaba moneda, comía —cuando había que comer—

[1] México, 1959.

y dormía, siempre que no recibiera una noticia alarmante, pues al mismo tiempo que él viajaba atento al pulso del telégrafo —la voz y los oídos del tren militar— otros generales, amigos o enemigos, viajaban en sus propios trenes, avanzaban y retrocedían, planeaban batallas, recibían a sus amantes ocasionales, reclutaban soldados y hacían funcionar, día y noche, sus máquinas impresoras de monedas».

Fiel al hecho histórico, Fernando Benítez se expresa de acuerdo con la realidad que con tanto acierto recrea y renuncia a todo comentario inoportuno, se deshace de cuanto vínculo o atadura tienda a mermar la sensación de esa realidad que impregna de intención y aun de cierta arbitrariedad a fin de que el relato no quede limitado a la reproducción de los hechos reales, ya que en este caso la labor del novelista se reduciría, como señala Albert Camus, «a repetir estérilmente la creación».

La noble figura del Viejo, muerto trágicamente por no haber querido traicionar a su destino, se torna de carne y hueso: «Su barba blanca destacaba con fuerza sobre el uniforme privado de insignias militares...» Invulnerable a las tentaciones de la concesión y al acomodo, prefiere entregarse en manos de la fatalidad de una decisión civilista al planteársele el problema de la sucesión presidencial. Le hubiera bastado en lugar de empeñarse en que le sucediera un civil, pensar en un caudillo militar:

—«Decididamente no debo, no puedo seguir ese único camino»— dijo hablando consigo mismo tras haber oído la proposición que consistía en apoyar públicamente la candidatura de Obre-

gón. Luego hizo una pausa:

—«¿Sabe usted cuántos pronunciamientos hemos sufrido en un siglo? Más de mil. Todos querían salvar a la patria, todos trataban de restaurar la democracia, a todos los desvelaba el bienestar de los ciudadanos, pero en el fondo, como ellos mismos se apresuraron a demostrarlo con sus hechos, lo que les importaba era su interés personal, su hambre de poder, su ambición de riquezas. El pueblo, vestido de harapos, compra armas costosas, sostiene un ejército para que defienda sus instituciones, y el ejército, en lugar de defenderlas, aprovecha esas armas para sojuzgarlo y convertirse en su amo...»

De acuerdo con las nuevas técnicas de la novela, Fernando Benítez, relata hechos, presenta y caracteriza sus personajes a través de actos, otorgándoles la facultad de vivir sin echar mano a descripciones tediosas, sin necesidad de indicar que debemos pensar esto o aquello de su héroe. Por encima del dato histórico es la subjetivización del autor y la riqueza de su mundo interior lo que da proyección al relato y lo llena de contenido. Al igual que un hábil camarógrafo, nos cuenta una historia valiéndose de imágenes y encuadres sugerentes y sobre todo mediante un enfoque inteligente y personal.

M. D. A.

nue-
vela,
a he-
eriza
a de
ocul-
nano
, sin
e de-
uello
a del
jeti-
que-
or lo
elato
o. Al
aró-
isto-
enes
y so-
nfo-
onal.

A.

LA ATALAYA Y EL MAPA

Fon
desi
geog
de M
dere
a la
pres
mos
ente
men
—ca
y lo
dion
tura
tes y
El r
guos
Los
zado
anid
Se d
Med

Carta de Formentor

DOS PREMIOS LITERARIOS

Pequeña historia

FORMENTOR —NOMBRE SONORO Y DE BELLA ETIMOLOGÍA— designa, según informan puntualmente los manuales de geografía local, la península terminal de la sierra norte de Mallorca, el extremo septentrional de la isla. A mano derecha cierra Formentor la bahía de Pollensa: una bahía a la que la arqueología y la literatura han coronado de prestigio, una bahía de la que alguien —probablemente mosén Lorenzo Riber— dijo que sólo a sus orillas podía entenderse cabalmente la Eneida. A mano izquierda, Formentor se derrumba sobre el mar sin límites. Formentor —casi una isla— es lugar de duros contrastes. Lo apacible y lo solemne, lo idílico y lo dramático, lo apolíneo y lo dionisíaco, se conjugan aquí en una complicada estructura de aristas y recodos, de valles y picachos, de entrantes y salientes reveladores de insólitas torturas geológicas. El nombre de Formentor alude a la existencia de antiguos trigales; difícilmente podríamos hoy imaginarlos. Los peñascos de Formentor, áridos, desnudos y amenazadores, se contorsionan en gesto retórico. A sus pies, anidan suaves y soleados pinares, playas lentas y doradas. Se dice que sus aguas ofrecen los más ricos matices del Mediterráneo.

A mediados del siglo XIX, Formentor pertenecía a una familia de aristócratas rurales de la vecina Pollensa. Poco antes de la dispersión de su viejo patrimonio gentilicio, esta familia dio al mundo un poeta. El nombre de Formentor empezaría, a través de sus versos, a ser algo más que una simple denominación geográfica. A los veintitantos años, el poeta, que, levemente afectado del «mal de siècle» —estamos en el momento de los últimos aspavientos románticos—, gustaba de vagar en soledad por la dilatada hacienda familiar, había cantado en estrofas memorables, de sonora orquestación victorhuguesca, la lucha y la constante victoria del pino, el árbol dramático de Formentor. Más tarde, en su senectud añorante y melancólica, cuando ya el torrente de la poesía se deslizaba por más reposados cauces, soñaba aquí, en el Formentor pacífico y tierno de arenas inmaculadas y aguas tranquilas —lugar fantaseado por la vida y por la muerte—, su propia tumba. Cerca de *Cala Murta*, casi en el lindero que separa el Formentor violento del Formentor sereno, el Formentor romántico del horaciano, un monumento recuerda hoy a Miguel Costa y Llobera.

De la mano del poeta, Formentor había entrado en la historia. Debían empero transcurrir bastantes años antes de que otro poeta lo descubriera por segunda vez. Fue en la época que se ha dado en nombrar los «felices veintes»: tiempos de prosperidad para Mallorca y para el mundo. El turismo empezaba a conocer la isla y ésta, a su vez, empezaba a conocer el turismo. Hacia 1913 llegó a Pollensa Adán Diehl, argentino trotamundos a quien los documentos de la época suelen calificar de

«artista» pero sin concretar cuál era el arte a que se dedicaba. A decir verdad, lo único que de él sabemos a ciencia cierta es que era poeta, y así lo atestiguan los versos recogidos en la *Antología de poetas argentinos* publicada por Jorge Luis Borges –otro nombre que, conforme habremos de ver, ha venido a relacionarse también con el de Formentor.

Diehl, visitante cada vez más asiduo de Mallorca, acabó por establecerse en la huerta de Pollensa. *Ca N'Adán* llaman todavía los campesinos a la casa que allí habitó. Adán Diehl era hombre de pujante y fecunda imaginación, de cálida y generosa fantasía. Sólo alguien como él podía concebir el proyecto de construir un hotel en un lugar como Formentor, falto por completo de caminos practicables y erizado de toda suerte de dificultades para una empresa de tal género. Pero Diehl, más en actitud de poeta que de hombre de negocios, acometió la aventura. Trazó personalmente los planos, proyectó la decoración, hubo de atender los más mínimos detalles y resolver los más dispares problemas. A falta de carreteras, los materiales fueron transportados por mar. Casi una locura; pero en 1929 el hotel Formentor pudo inaugurarse.

Lo que Adán Diehl, poeta y viajero, soñara, no era un hotel como cualquier otro. Su hotel –pensaba– había de ser algo único, un maravilloso y apartado refugio que llegara a convertirse en sede intelectual abierta a todos los vientos del mundo. Fiel a tan generoso sueño, organizó en 1931, con Juan Estelrich, aquel luminoso y emprendedor mallorquín que tanto añoramos, un coloquio de alta trascendencia. El conde de Keyserling, brillantísima

personalidad del período de entreguerras, hubo de presidirlo. Se tituló *Semana de la Sabiduría,* denominación muy de la época y, desde luego, harto pedantesca, que, en el fondo, respondía al prurito de contraponer, conforme al pensamiento de Keyserling, la «sabiduría», palabra expresiva de algo vital, a la «filosofía», término con sabor a ciencia de profesor universitario, seca y árida. La *Semana de la Sabiduría* tuvo lugar entre los días 21 y 28 de marzo. Allí estuvieron Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Alomar, José Pla, José María de Sagarra, el pintor Olegario Junyent y Francis de Miomandre, que pasaba largas temporadas en el Puerto de Pollensa.

Con la *Semana de la Sabiduría* se colmaron, a buen seguro, las nobles ambiciones de Adán Diehl. En Formentor, península de poetas, se había sentado un gozoso precedente que, andando el tiempo, daría los mejores frutos. Adán Diehl, claro está, acabó arruinándose. En los jardines del hotel Formentor, un sencillo monumento perpetúa su recuerdo.

Los poetas no han dejado a Formentor de la mano. Amigo de poetas es Bartolomé J. Buadas, en cuyas manos están hoy los destinos del hotel, y poeta es también Camilo José Cela. su tercer descubridor. Los lectores de estos Papeles tienen noticia de las reuniones que hace dos años organizó aquí C.J.C. Todos cuantos tuvimos la fortuna de asistir, recordaremos siempre con devoción entrañable aquellas tardes de las *Conversaciones Poéticas,* junto al mar de primavera. Aquello fue algo que difícilmente podrá repetirse, algo que nunca agradeceremos bastante a quien lo hizo posible. De aquellas *Conver-*

saciones arranca el Formentor de hoy, el Formentor del *Club de los Poetas* –bautizado así por Camilo José–, centro de una alta vida espiritual.

Los premios

El ejemplo de las *Conversaciones Poéticas* ha tenido como consecuencia la celebración en Formentor, desde hace dos años, del *Coloquio Internacional de Novela,* coincidiendo con la concesión del premio Biblioteca Breve. En ocasión de las reuniones que con tal motivo tuvieron lugar el pasado año, se hizo pública la fundación de dos premios de dimensión universal: el *International des Éditeurs* y el *Formentor*. El proyecto, debido asimismo a un poeta, Carlos Barral, había encontrado favorable acogida por parte de otras cinco firmas editoriales que figuran entre las más importantes del mundo: Gallimard, Einaudi, Rowohlt, Weidenfeld & Nicolson y Grove Press. Ni que decir tiene que el anuncio de la convocatoria, suscrita por los seis editores fundadores, causó sensación.

El alcance y finalidad de uno y otro premio habían de ser distintos. Lo que de común se establecía entre ellos, aparte de la equivalencia de su dotación, era la doble vertiente, de orden estrictamente literario y de orden editorial, pues no cabe duda que los intereses de esta última índole habían de desempeñar –y ello es perfectamente lógico y legítimo– importante papel en la decisión; principalmente en lo que se refiere al *Prix Formentor,* ya que su adjudicación lleva consigo la publicación simultánea de la obra premiada por los

editores fundadores y por los adheridos con posterioridad: Bonniers (Suecia), Otava (Finlandia), Gyldendalske (Dinamarca), Gyldendal (Noruega), y Meulenhoff (Holanda).

Según el convenio firmado por los editores fundadores en Formentor el 3 de mayo de 1960, el *Prix International des Éditeurs* se destina a una obra contemporánea de imaginación (novela, relato, etc.) ya publicada, que, aparte de su valor literario intrínseco, reúna una doble condición: a) dar muestras, por su inspiración, su forma o su contenido, de un esfuerzo de renovación en su género, y b) presentar cualidades duraderas, capaces de ejercer influencia sobre el desarrollo de las diferentes literaturas nacionales. No se establece, para este premio, limitación alguna de lengua ni de nacionalidad. Su objetivo es, por consiguiente, facilitar la difusión universal de una obra ya suficientemente conocida y divulgada en su literatura de origen. El *Prix Formentor*, por el contrario, está reservado para una obra de ficción, merecedora, a juicio de los fundadores del premio, de ser publicada en el mundo entero.

De lo dicho se colige fácilmente que si el *Prix International des Éditeurs* se propone la consagración universal de un autor ya famoso en su propio país, de un autor –según nos aclaraba Carlos Barral– que si hoy no puede todavía aspirar al Nobel, acaso lo obtenga dentro de cuatro o cinco años, el *Prix Formentor* tiene en cambio una finalidad de revelación, de descubrimiento. No cabe duda que, al margen de la considerable suma que este premio lleva consigo, jamás se habían

ofrecido al escritor novel tamañas posibilidades de difusión.

El procedimiento para la adjudicación del *Prix International des Éditeurs* fue planeado y estudiado cuidadosamente. Cada uno de los editores fundadores designó un comité nacional encargado de confeccionar las listas de posibles candidatos correspondientes a cada literatura, y que habían de servir de base a las deliberaciones. El jurado estaría compuesto por estos mismos comités, que, en el transcurso de cinco sesiones habían de reducir el número de candidatos a uno o dos por literatura, los cuales pasarían a la votación final, en la que cada comité dispondría de un solo voto. Muy distinto resultó el procedimiento adoptado en cuanto al *Prix Formentor*, consistente, pudiéramos decir, en la ausencia de procedimiento. Se nos informó que en las deliberaciones previas a su adjudicación cada editor, asesorado por sus respectivos lectores, expondría las razones por las cuales patrocinaba a sus candidatos. Cada firma editorial podía, por otra parte, elegir los originales que presentaba, con arreglo a su sistema habitual de selección. Estaba asimismo previsto que los comités nacionales que constituían el jurado para la concesión del *Prix International des Éditeurs* habían de «aconsejar» el fallo del *Formentor*, que quedaba reservado a los editores: de hecho fueron éstos quienes decidieron sin oír la voz de los comités nacionales. El día 28 de abril, antes de dar comienzo la primera reunión de los comités nacionales, Carlos Barral comunicó a los representantes de la prensa que eran once los originales

seleccionados para el *Prix Formentor,* entre cuyos autores figuraban el brasileño Gerardo Mello Murâo, el italiano Stelio Mattioni, el norteamericano Douglas Woolf, el griego Prevelakis, el francés Claude Ollié y los españoles Juan García Hortelano y Armando López Salinas. Hasta conocer el fallo definitivo, esto es todo cuanto se supo. Parece ser que este silencio, esta ausencia de procedimiento visible en contraste con la escrupulosa publicidad de que se rodeó el *Prix International des Éditeurs,* despertó ciertas suspicacias. ¿Por qué? En casi todos los premios literarios se mantiene parecido secreto sin que se considere anormal. Es posible que, en este caso, de no ser por el contraste a que hemos aludido, nadie hubiese reparado en ello.

Breve crónica de las sesiones

El día 28, en el *Club de los Poetas,* se celebró la reunión inaugural de las deliberaciones para la concesión del *Prix International des Éditeurs.* Carlos Barral, Presidente para 1961, expuso el programa y el plan de trabajo adoptado, consistente en la discusión de los candidatos propuestos para cada literatura, siguiendo el orden alfabético de éstas según la nomenclatura francesa —el francés era la lengua oficial de los debates—. En la tarde del día siguiente se iniciaron las discusiones. El poeta Hans Magnus Enzensberger comentó la personalidad y la obra de los escritores de lengua alemana propuestos. Enzensberger es de rostro y gesto aniñados; alguien comentó que así imaginaba al arquetipo del

estudiante de Heidelberg del siglo pasado. Su exposición es precisa y convincente y a lo largo de ella hace un cumplido elogio de Max Frisch. Acto seguido exponen su opinión los representantes de las demás delegaciones. Suena con insistencia, entre otros, el nombre de Heinrich Böll; pero, en definitiva, la candidatura de Frisch prevalece. La literatura americana suscita a continuación un apasionado debate. A la candidatura de Henry Miller, defendida por el profesor Mark Schorer en nombre del comité americano y apoyada por la delegación alemana, se oponen los restantes comités. Se alega que Miller es ya un escritor famoso en todo el mundo, se alude a que los motivos en que se fundamenta su candidatura son de orden extraliterario. Triunfan, por último, las propuestas favorables a Saul Bellow y James Baldwin. Más fácil es el acuerdo acerca del candidato inglés, William Golding, cuyo panegírico hace Irish Murdoch representando a la delegación británica, sin encontrar demasiada oposición por parte de los demás comités.

La segunda sesión debía haberse iniciado con la discusión en torno a la literatura en lengua española. No obstante se anunció su aplazamiento para la mañana siguiente en espera de la llegada de Octavio Paz, quien haría la presentación de los candidatos hispanoamericanos. Se pasó, por consiguiente, al examen de la literatura francesa. Michel Butor propone el nombre de Michel Leiris, quien –afirma– resume en su obra una serie de corrientes diversas y constituye un hito fundamental y renovador de la novelística contemporánea. Las otras delegaciones apoyan con insistencia

a Alain Robbe-Grillet y a Marguérite Duras; suena también el nombre de Samuel Beckett, de quien dice Enzensberger que si bien ha alcanzado renombre universal por su producción dramática, no es conocido como merece por su obra de narrador. Sigue a este debate la presentación, casi a título puramente informativo, de un novelista holandés, Harry Mulich, cuya obra comenta Juan Petit, secretario de la delegación española, y del autor húngaro Laszlo Nemeth, propuesto por Cesare Cases en nombre del Comité italiano.

En medio de la mayor expectación hace uso de la palabra el gran novelista Alberto Moravia para dar comienzo al debate sobre la literatura italiana. La voz de Moravia es cordial, cálida; sus frases vibran de pasión y de inteligencia. La atmósfera del *Club de los Poetas* se ilumina. Con precisión, con atinados rasgos de ironía y con vasto conocimiento de causa, Alberto Moravia hace una apología brillantísima de Carlo Emilio Gadda. Se refiere a los valores vitales y expresivos que contienen las ricas y variadas modalidades dialectales del italiano, de que Gadda –humorista amargo, dentro de la línea de Rabelais y Gogol– se sirve, frente a la rigidez libresca del idioma literario. El elogio de Gadda es perfecto; no podía imaginarse defensor más oportuno.

Tras el comentario de la obra de los candidatos japonés y sueco, a cargo respectivamente de Roger Caillois y Enzensberger, finalizó la sesión con una interesante exposición del profesor Ripellino sobre las literaturas eslavas, tan escasamente conocidas fuera de su propio mundo.

La discusión en torno a la literatura en lengua española, que tuvo lugar en la mañana del día primero de este mes, no pareció revelar ningún candidato con serias posiblidades. Así vino a reconocerlo José María Castellet, como representante del comité español, después de rendir tributo de admiración y gratitud a Camilo José Cela –miembro asimismo de dicho comité–, de quien dijo que había abierto los únicos caminos fecundos de la novela española de postguerra y a quien, por el maravilloso ejemplo de las *Conversaciones Poéticas,* se debían en último extremo las jornadas que Formentor estaba viviendo. El propio C. J. C. aludió seguidamente, con aguda penetración, al panorama de la novela española contemporánea, panorama no demasiado halagüeño, cuya responsabilidad incumbe exclusivamente a los mismos españoles, tanto del interior como del exterior. Se refirió a Ana María Matute, cuya obra esencialmente femenina en el mejor sentido de la palabra, tiene valor de confesión y, a la vez, de testimonio; a la fina calidad de Miguel Delibes, constantemente preocupado por la obra bien hecha, y a Juan Goytisolo, que cuenta en su haber con una eficaz labor de difusión de la novela española allende las fronteras.

Respecto a los escritores hispanoamericanos, entre los cuales habían sido propuestos Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Juan Rulfo, Octavio Paz hizo una breve exposición, destacando la obra de Carpentier, novelista en plena producción, como la más adecuada al espíritu y finalidad del premio, frente a la de Borges, una obra ya prácticamente concluida y, por otra parte,

universalmente famosa, y a la de Rulfo, autor a quien, en cambio, sería prematuro otorgar el premio.

Finalizadas las sesiones deliberativas, aparecían notoriamente algunos candidatos –Max Frisch, Gadda y Robbe-Grillet, por ejemplo– como los más serios aspirantes al premio. A las siete de la tarde se reunió el jurado en sesión privada para proceder a la votación definitiva. Prolongada a lo largo de más de tres horas, resultó esta reunión inesperadamente laboriosa. Al término de la misma se hizo público que el *Prix International des Éditeurs 1961* se dividía, con carácter excepcional, entre Samuel Beckett, por su tetralogía *Molloy, Malone meurt, L'Innommable* y *Comment c'est,* y Jorge Luis Borges, por el conjunto de su obra narrativa y en especial por el libro *Ficciones*. No hay ni que decir que la sorpresa fue grande. Acto seguido se anunció que el *Prix Formentor* había sido concedido por unanimidad a Juan García Hortelano por su novela *Tormenta de verano*.

Balance

De la apresurada crónica que hemos intentado esbozar sería fácil deducir una crítica severa sobre determinados aspectos de los premios. Mucho más difícil –y, desde luego, mucho más meritorio– es, a todas luces, su creación y su realización, pese a cuantas deficiencias –evitables o inevitables– hayan podido flanquearlos en este su primer año de vida. Cualquier reparo que se haga habrá de tener siempre presente este hecho innegable.

No cabe duda, desde luego, que la finalidad y aun las bases mismas del *Prix International des Éditeurs* –nada decimos del *Formentor* pues, salvo el nombre del ganador, nada sabemos en realidad de él–, se perdieron de vista en muchos momentos, incluso en el fallo. Recordemos que dicho premio, según el convenio constitutivo, se reserva para una obra de imaginación (novela, relato, etcétera) contemporánea, que dé muestras, por su inspiración, su forma o su contenido, de un esfuerzo de renovación en su género, y presente cualidades duraderas, capaces de ejercer influencia sobre el desarrollo de las diferentes literaturas nacionales. El jurado debe además tener motivos para estimar que el autor premiado continuará su obra. Pues bien; es innegable que Samuel Beckett cumple a las mil maravillas todas estas exigencias en el terreno de la literatura dramática, pero ¿puede afirmarse lo mismo ciñéndonos al campo de la prosa narrativa? Una obra holgadamente conocida como la de Borges, hoy de hecho ya completa, según se subrayó repetidamente en las deliberaciones, ¿responde a la finalidad que se propusieron los creadores del premio? Un miembro del comité español dijo que presentar la candidatura del gran escritor argentino era tan improcedente como proponer, por ejemplo, la de Ramón Pérez de Ayala. Acerca de esto, claro está, podría discutirse largamente, y lo que, por otra parte, nadie ha puesto en tela de juicio, son los sobrados méritos de ambos premiados.

Al margen de tales aspectos, el *Prix International des Éditeurs* ofrece otro que, a nuestro parecer, reviste

mayor importancia. Nosotros, y de ello ha quedado más de una vez constancia en estos PAPELES, no creemos demasiado en la eficacia de los premios literarios; creemos, sí, en la eficacia del diálogo. Y precisamente por lo que el *Prix International* ha tenido de abierto y fecundo diálogo es por lo que merece nuestra adhesión y nuestro aliento. Alberto Moravia, Elio Vittorini, Michel Butor, Roger Caillois, Italo Calvino, Michel Mohrt, Melvin Lasky y tantos otros han compulsado opiniones y juicios, han expuesto, en la polémica de las deliberaciones o en la intimidad de la conversación, sus puntos de vista sobre la novela de hoy. En este vivo y humano conocerse, en el mutuo enriquecimiento que todo diálogo supone es donde, para nosotros, reside el más hondo sentido del *Prix International des Éditeurs*. Ello, por sí solo, justifica con creces su fundación y su continuidad.

J. M LL.

do más
creemos
erarios;
samente
bierto y
dhesión
Michel
Mohrt,
iniones
delibe-
n, sus
te vive
to que
side el
diteur.
n y se

LL.